Estudando Violino em casa

Material de apoio

Curso de Violino para iniciantes

Violinista POP_MUSIC

Professor de música inscrito na Ordem dos Músicos do Brasil

Conselho Regional do Estado do Rio Grande do Sul

PREFÁCIO

DIARIO DE UM VIOLINISTA

**“Eu estou sempre renascendo,
Nova manhã é o momento de recomeçar a viver.
Desde que eu sou músico que eu começo o meu dia
da mesma maneira
Isto não significa uma rotina mecânica,
mas algo essencial pra minha felicidade.
De manhã, após o café pego o meu violino,
toco um ou dois prelúdios para a mulher que eu amo,
Essas músicas funcionam como uma bênção para mim
Uma forma de retomar o contato com o mundo,
com o milagre de fazer parte da raça humana.
Música, um encontro com a paz.
Fale das coisas boas da sua vida para quem quiser ouvir.
A alma do mundo precisa muito da sua alegria."**

O estudo do violino

O violino é um instrumento de quatro cordas apenas, mas oferece grandes recursos.
Sua voz possui tons bastante acentuados, seu timbre se distingue dos demais e, pela variedade de seus efeitos, é justo denomina-lo o mais superior dos instrumentos de corda.
O estudo do violino é uma nobre ocupação.
O desenvolvimento do toque e da afinação é um dom.
As notas precisam ser intelectualmente organizadas no braço do instrumento, pois requer precisão na digitação.
Mais adiante, o mestre de violino poderá enfatizar a leitura musical por lições de solfejo para facilitar a sensibilidade de escuta.
A primeira coisa a fazer após isso, é afinar o violino.
É necessário ter um ouvido delicado e exercita-lo.
O solfejo deverá proceder sempre acompanhado da leitura da partitura de violino.
As dificuldades são presentes no estudo do instrumento, por isso, antes é preciso o curso de solfejo.
A leitura da partitura, no entanto, é uma preocupação, pois é preciso fixar a atenção também no som do instrumento, para observar a afinação das notas.
É importante possuir uma digitação avançada para facilitar o dedilhado.
O professor indicará o modelo de violino a ser tocado, pois o mesmo precisa ser de boa qualidade. Para os iniciantes, é necessário resistência, com isso, já demonstramos uma primeira qualidade.
É indispensável habituar–se a uma postura correta do corpo, agindo com naturalidade.
O violino deverá, então, ser preso entre o ombro e o queixo numa posição horizontal e sustentado pela mão esquerda.
É normal ocorrerem dificuldades até habituar–se à forma de tocar.
O braço do violino deve repousar entre a primeira falange do polegar e a terceira falange do indicador. O arco deve ser friccionado nas cordas num movimento retilíneo, paralelamente ao cavalete para condicionar a boa qualidade do som.
O estudante de violino deve ter vontade absoluta de querer aprender e persistência, pois treinando bastante consegue – se uma boa técnica e aplausos de todo o publico.

HISTÓRICO:

PROFESSOR JÚNIOR;

Naturalidade:
Lagoa Vermelha-RS/1981;

***Profissão*:**
Músico e Gerente de Recursos Humanos;

Especialidade como músico:
Professor de violino;

Registro Profissional:
Ordem dos Músicos do Brasil/2002;

E-Mail: jr.art@globomail.com

Iniciação ao estudo da música e do violino

Conceito de música

É uma arte que tem por finalidade a combinação do que ela mesma produz,

OS SONS

A música não se expõe apenas quando um instrumentista ou cantor a executa, pois a mesma é todo som agradável ao ouvido humano.

A música é definida como uma linguajem universal.

Todos os povos entendem a música da mesma maneira sentido e forma.

A música está situada entre o silêncio e o ruído.

silêncio – música – ruído

Surgimento da música

A música produzida pela natureza teve origem com o próprio universo.
Já a música produzida pelo homem, originou-se na época primitiva, surgindo de inúmeras vivências de nossos antepassados com objetos que produziam sons agradáveis e interessantes ao ouvido.
Os primeiros instrumentos que surgiram foram os de percussão.
A denominação da música origina-se da expressão mitológica *"arte das musas".*
A divisão da música
A música é composta da seguinte forma:
Melodia – Harmonia – Ritmo
Melodia é a sucessão de sons, ou seja, um som após o outro.
Harmonia é a combinação de três ou mais sons simultâneos.
A esses sons damos o nome de acorde.
Ritmo é a cadência de tempos. Definido como a parte principal da música.
Dentro da melodia e da harmonia temos as Notas musicais que são sinais que representam os sons.
Ex: 'Dó'. Essa denominação ' Dó', representa um determinado som musical.
As denominações foram criadas para diferenciar um som do outro.
E m nosso sistema musical existem doze sons que são denominados da seguinte *forma*:
Dó dó# Ré Ré# Mi Fá Fá# Sol Sol# Lá Lá# Si
Concluímos que dentro desses doze sons estão situadas todas as músicas, todas as escalas musicais, todos os acordes, enfim, a música situa-se em apenas doze sons:
Dó dó# Ré Ré# Mi Fá Fá# Sol Sol# Lá Lá# Si
Os sons acima, repetem-se em alturas diferentes.
A esses sons damos o nome de escala Cromática.
O que é uma escala musical? É onde situam-se as composições musicais.
É também, uma sucessão de graus. E grau é cada parte de uma escala.
Observe as notas que formam a escala de dó maior: **Dó ré mi fá sol lá si dó**
Definição de sustenido e bemol:
O sustenido é representado pelo sinal (#).
Quando colocado do lado da nota, eleva a mesma meio tom.
Ex: Dó Dó# (sustenido), ou seja, o som que antes tinha uma certa altura, com o sinal ao lado, ganhou uma altura diferente.
O bemol é representado pelo sinal (b).
Quando colocado ao lado da nota, baixa a mesma meio tom.
Ex: Ré Réb (bemol)
O bemol é exatamente o sentido contrário do sustenido.
Definição de compasso musical
Compasso é a divisão igual de tempos. Muito importante na música, o compasso faz parte do ritmo e é representado graficamente na partitura.
Temos três tipos de compassos denominados da seguinte forma:
Compasso binário (2 tempos) - Compasso ternário (3 tempos) - Compasso quaternário (4 tempos)
O compasso pode ser simples ou composto. *Exemplo de compasso musical binário composto {6/8}*
Como se deve fazer para contar os compassos
Ex.: Se o compasso for binário simples, contamos ele da seguinte forma:
{**1 . 2 .** (um e dois e)} No lugar do ponto, devemos pronunciar a letra "e".
E quando contamos o 2°"e", começamos do n°1 novame nte. {1e2e1e2e1e2e1e2e....}
Outra maneira de contar o compasso é pronunciar as letras 'a,b e c' entre cada número:
Ex.: {1 abc 2 abc}. O mesmo esquema de contagem serve para os demais tipos de compassos.
Ex.: {1e2e3e} – {1e2e3e4e} – {1abc2abc3abc} – {1abc2abc3abc4abc}.

Iniciação ao instrumento musical

Para compreender melhor a música é necessário aprender a tocar um instrumento.
Pois assim, torna-se mais fácil obter o conhecimento desejado sobre as regras, teoria e os sons musicais. A sensação auditiva é a parte fundamental na música.
Pegue seu violino e localize as partes do mesmo observando a figura abaixo
As partes do violino:
Cravilhas, cordas, estandarte, arco, braço, ff, cc, caixa acústica, etc.

Cravilhas: O violinista afina o instrumento girando as cravilhas para trás e para frente a fim de retesar ou afrouxar as cordas. Os violinos desafinam com facilidade, especialmente com mudanças de temperatura, ou em viagens longas. Um violino precisa ser afinado muitas vezes até que as cordas novas se acomodem.
Cavalete: Pequenas ranhuras no cavalete mantêm as cordas no lugar. As cordas mais finas têm protetores de plástico ou de borracha para impedi-las de entranhar na madeira.
Estandarte: Cada corda fica presa com segurança no estandarte ou na presilha do estandarte.
Afinador: Pequeno parafuso que permite precisão na afinação das cordas.

As cordas do violino
Da mais grossa a mais fina: {*Sol Ré Lá Mi*}
A boa sonoridade também depende da marca do violino e das cordas.
As cordas do violino são bastante frágeis devido serem produzidas em alumínio, por isso é necessário cuidado ao afinar o instrumento para que as mesmas não estourem. Cordas boas para violino têm um custo alto, mas encontramos preços mais em conta no mercado com cordas voltadas ao aprendizado.
Em média um jogo de cordas *(conjunto de 4 cordas)* importado custa em torno de U$$ 75,00.
Nomenclatura dos dedos
Mão esquerda:
{Indicador = 1}
{Médio = 2}
{Anelar = 3}
{Mínimo = 4}

Como aplicar a mão esquerda
O cotovelo esquerdo deve ser posto no centro do corpo (tampa traseira) do violino. Para facilitar a movimentação dos dedos esquerdos, o pulso deve estar na mesma direção do antebraço. A juntura dos dedos esquerdos deve estar na altura das cordas. Os 4 dedos (indicador, médio, anular e mínimo) devem estar arredondados. Colocá-los na direção da corda para depois apertá-los. O polegar deve estar apoiado de leve no braço do violino, um pouco acima da 1ª falange do mesmo. O polegar deve estar assim para que os 4 dedos restantes se apóiem com a mesma força nas cordas. Se alguém tiver o polegar maior, este sobressairá para cima do braço do violino ao apertar à corda sol. No espaço entre o polegar e o indicador poderá entrar 1 dedo. Quando as cordas forem apertadas pelos dedos, cuidado para não endurecer as falanges dos dedos, nem o cotovelo. Os dedos devem ser apertados com força sobre as cordas. Quando os dedos não estão sendo usados, deixá-lo s na posição natural, isto é, arredondados. Conservar a mesma forma e força nos 4 dedos, e no braço esquerdo.

O Arco do violino

Os instrumentos como o violino dependem da vibração das cordas para emitir som. As cordas vibram quando o arco passa por elas, mas produzem muito pouco som, que só fica suficientemente forte para ser ouvido quando as vibrações passam pelo cavalete para o corpo oco, ou caixa de ressonância do instrumento. Os ouvidos ou ff são os orifícios que ajudam as vibrações geradas no corpo do instrumento a atingir o espaço externo e finalmente nossos ouvidos.
O arco moderno de violino é feito de muitos fios de crina de cavalo ajustados à extremidades de uma peça de madeira longas e curva. As crinas são tencionadas para a execução e afrouxadas quando o arco não está sendo usado. Afrouxar o arco ajuda a preservar a flexibilidade da madeira do arco.
O arco para o violino é como a respiração para os cantores ou os instrumentistas de sopro. Seus movimentos e sua articulação constituem a "dicção" dos sons e a articulação das células rítmicas e melódicas. Todas as nuanças sonoras, coloridao e dinâmica musical do Violino estão intimamente ligadas à relação existente entre a condução do arco e a precisão dos movimentos sincronizados da mão esquerda. O Arco é a "alma" do Violino.

Como conduzir o arco

Deixar o braço direito solto, como se estivesse andando. Pegar no arco com a mão direita livre, sem modificar sua posição. Isto facilitará a movimentação do arco nas cordas. Forma igual à anterior, com as duas falanges
do polegar um pouco curvadas. A extremidade do polegar deve estar na extremidade do talão, deixando o polegar metade para a madeira do arco e metade para o talão. O polegar deve estar perpendicular em relação ao arco. Segurar o arco entre a 1ª e 2ª falanges do indicador e na 1ª falange do médio; deixar o dedo mínimo na forma arredondada e perto do botão do arco.
O dedo anular é deixado naturalmente. O polegar deve estar no meio do dedo indicador e do médio, só que do outro lado do arco. Conforme a pessoa, a maneira de segurar o arco e o violino, bem como de tocar, tem diferença, por isso o aluno precisa ter método e estudá-lo até o fim. Segurar o arco apropriadamente é muito importante para uma boa execução. A mão direita controla a pressão das crinas do arco nas cordas, o que afeta o timbre do instrumento. O violinista, precisa manter o pulso relaxado.
O arco deve seguir sempre um movimento retilíneo nas cordas, paralelamente ao cavalete, garantindo a boa execução musical. Quando o arco é friccionado incorretamente nas cordas ocorrem ruídos que prejudicam a execução. Por isso, a arcada deve ser primeiramente um dos elementos fundamentais no violino.

Origem do arco

Em sua origem, o arco dos instrumentos de cordas em tudo se assemelhava ao seu homônimo, peça de arma utilizada para arremessar flechas: vareta curvada em forma de meia-lua, a cujas pontas se atava algum tipo de corda ou cerda retorcida, mais tarde substituída por crina animal.
Pois era com artefato similar que o músico da antiguidade lograva produzir o atrito com a corda necessário à produção do som. Na trajetória de sua evolução, o arco sofreu diversas transformações: das grandes curvaturas côncavas, passou por uma silhueta quase retilínea, até a incorporação da forma atual, convexa. Paralelamente à evolução dos instrumentos de cordas, em si, o arco, peça fundamental à sua execução, foi objeto de transformação equivalente.
O grande violinista Giuseppe Tartini (1692-1770), ele próprio fundador de uma escola de violino, foi o principal idealizador do parafuso de ajuste do talão, que veio possibilitar o controle da tensão da crina – mecanismo introduzido por Tourte, pai de François. No passado, quando ainda não existia tal recurso, era com o dedo mínimo da mão direita que as cerda dos arcos do violones, por exemplo, eram puxadas para baixo, aumentando ou diminuindolhes a tensão. Por essa razão surgiu a maneira peculiar de empunhar o arco, por baixo do talão (também conhecida por underhand) , entre os instrumentos da família da Viola da Gamba, cuja adaptação para contrabaixo ficou conhecida como Bolonhesa , ou à Dragonetti.

Essa modalidade foi adotada posteriormente pelos alemães, razão pela qual, ironicamente, recebeu a denominação arco tedesco na própria Itália que lhe deu berço.Foi na França, entretanto, que no final do século XVIII o grande archetier ou archetaio- fabricante de arcos em francês e italiano, respectivamente – François Tourte (1747-1835) fez uma modificação que revolucionou a técnica de todos os instrumentos de cordas: por volta de 1770 ele vergou a madeira do arco em sentido contrário, convexamente, com a barriga da curva em direção à crina. A vareta foi, assim, dotada de maior tensão e nervura, ou flexibilidade. Foi também o mesmo Tourte, originalmente um modesto relojoeiro, o responsável por experiências que levaram à escolha da madeira ideal, hoje universalmente utilizada: o Pau-brasil, também conhecido como pau-rosado ou pernambuco, duas de suas variedades- esta última, nome do estado brasileiro onde se supõe ter sido a madeira primeiramente encontrada. Tourte também fixou as dimensões ideais para o arco, que no violino variam entre 74 e 75 cm de comprimento, com o ponto de equilíbiro (fiel) a 19 cm do talão. É verdade que inúmeras tentativas de substituir o paubrasil como material para a confecção de arcos já foram realizadas. Desde os ensaios com tubos ocos de aço por J. B.Vuillaume,até a moderna fibra de vidro, sabe-se que ainda não se encontrou o substituto à altura.Tipos de arcoQuanto à construção, o arco moderno pode ser subdividido em dois grupos principais. O primeiro seria o modelo do violino, padrão também empregado pela viola e o violoncelo, assim como uma das modalidades do arco do contrabaixo, a chamada frandesa. Este último instrumento tem história e personalidade próprias, e as características de construção e utilização de seu arco lhe são absolutamente peculiares. Cabe a seguir abrir espaço para uma breve abordagem da história e principais características das duas modalidades de arco utilizadas em sua execução. A modalidade francesa (overhand) do arco do contrabaixo utiliza uma versão adaptada do arco dos violinos, inovação aperfeiçoada pelo luthier Gand Senior, a cujo estudo se dedicou o físico Felix Savart (1791-1841), a pedido do governo da França. Esse modelo leva também a denominação Napolitano. A segunda modalidade (underhand) derivou daquela utilizada para os instrumentos da família da gamba, tendo recebido inúmeras denominações, entre elas, Dragonetti, Tedesco, Butler, Bolonhês e Simandl. O que diferencia o arco Dragonetti daquele modelo adaptado do violino por Savart e Gand, o chamado arco francês do contrabaixo , além das características físicas de sua construção, é a maneira de empunhá-lo. Ao contrário do francês, sustentado como no violino (overhand) mas construído com talão de dimensões proporcionalmente maiores, o modelo Dragonetti(underhand) é empunhado por baixo, à maneira de seus antepassados da família das antigas Violas.

O arco e a técnica instrumentalA execução dos instrumentos de arco , de modo geral, obedece a princípios físicos comuns, presumindo-se que objetiva os mesmos objetivos sonoros. Partindo dessa premissa, pode-se empreender uma análise do uso do arco a partir das técnicas adotadas pelos principais didatas e teóricos modernos, entre os quais podemos incluir os violinistas Leopold Auer(1845-1930), Carl Flesh(1873-1944), Ivan Galamian(1903-1981), Dounis, Leland e Paul Rolland.À exceção da modalidade Dragonetti (underhand) do contrabaixo, as principais escolas do arco do violino- por extensão basicamente semelhantes entre os outros instrumentos – podem ser divididas, atualmente, em duas principais vertentes: a Franco-Belga e a Russa. Essa última é atribuída ao violinista polonês Henryk Wieniawsky(1835-1880), mas foi definitivamente consolidada por Leopold Auer, seu sucessor no Conservatório Imperial de São Petersburgo a partir de meados do século XIX. Apesar de a escola Russa Ter sido bastante utilizada naquela época, a corrente conhecida como Franco-Belga, de Thompsom e Eugène Ysaÿe (1858-1931) é a mais difundida e adaptada entre os demais países europeus e Estados Unidos.

E esses grupos principais também podem ser acrescentadas algumas outras correntes do arco do violino: as escolas Franco-Belga-Russa, de Carl Flesch, a escola Italiana, de Zino Francescatti (1902-) e Pina Carminelli, a Checa de Sevcík e Jan Kubelik (1880-1940) e a moderna Norte-americana de Louis Persinger (1887-1966) e Ivan Galamian este último responsável pela formação de expoentes como Itzhak Perlman (1945-), Pinchas Zukerman(1948-), Nadien, Senofsky, além de uma legião de virtuoses do violino.(...)

Para melhor compreender essa multiplicidade de técnicas, deve-se lembrar que Joachim (violinista austro-húngaro (1831-1907), talvez o melhor violinista de sua época, amigo e colaborador de Brahms) empunhava o arco utilizando apenas o segundo, terceiro e quarto dedos, dispensando o indicador.

Ysaÿe, ao contrário, empregava o indicador, médio e anelar, levantando o dedo mínimo; Sarasate, por sua vez, apoiava todos os quatro dedos sobre a vareta, mas contornava tal aparente excessiva firmeza utilizando a flexibilidade dos dedos com maestria.Auer, o consolidador da escola Russa, enumerou os principais fundamentos de sua técnica de arco. Concebeu que ela pode ser compreendida como a ação do polegar e demais dedos da mão direita, a flexibilidade do pulso e a atuação integrada do braço e antebraço direitos.

Finalmente, a ponta do dedo mínimo seria apoiada levemente no extremo da vareta, nunca devendo ser levantado.

A técnica de Leopold Auer advoga, também, a ação coordenada dos músculos do braço e antebraço e um pulso bastante flexível.

Concluiu, também, que o dedo indicador deveria se apoiar sobre a vareta entre a segunda e a terceira juntas, sendo ele o principal responsável pela elasticidade na condução do arco e pela enorme e rica diversidade de formas de produção do som. O dedo médio, por sua vez, seria secundário na movimentação, devendo ser colocado de forma quase que diametralmente oposta ao polegar, enquanto o dedo anelar trabalharia próximo ao médio, de forma subordinada. Esta seria a forma de compensar qualquer possível rigidez advinda do apoio do dedo mínimo sobre a vareta – ao contrário, por exemplo, da escola Franco-Belga, que obtém maior flexibilidade pela utilização articulada quase exclusivamente pelos dedos indicador, médio e anelar.

Para movimentar o arco para baixo, Auer propõe que o pulso se mova naquela direção, deslocando-o gradualmente até que a crina deslize sobre a corda, produzindo o som. Para deslocar o arco para cima, o pulso deve exercer movimento semelhante em direção contrária.Na escola Russa, o braço se desloca de forma confortável, nem muito perto nem afastado do corpo, devendo empregar uma movimentação natural. Quando se trabalha sobre a primeira e a segunda cordas, o pulso deve ser colocado em nível mais alto do que quando a terceira ou quarta cordas são utilizadas. A crina não deve estar muito tensa, e deve deslizar perpendicularmente à corda. Em vista desses fatores, pode-se compreender porque existe, entre os adeptos dessa escola, certa facilidade na projeção do som, com menor esforço do executante, e uma sonoridade que se pode descrever como densa, compacta. Antes de abordarmos a corrente Franco-Belga, é importante lembrar que uma outra escola, chamada Alemã, foi largamente utilizada no passado pelos músicos da Europa. Os que empregavam essa técnica trabalhavam com os dedos da mão direita praticamente juntos, a crina levemente tensa. Essa escola Alemã foi cedendo gradativamente lugar a outras tendências. A escola Franco-belga é provavelmente a mais empregada no mundo inteiro, nos dias de hoje. Entre seus adeptos, o indicador trabalha em contato com a vareta no extremo da segunda junta, e o polegar em posição oposta ao dedo médio.

A crina deve ser utilizada com razoável tensão e a vareta de forma ligeiramente inclinada em direção ao executante.

A Relação Violino - Violinista

Posição do Corpo
Se o corpo não ficar na posição correta, o aluno não irá aprender com perfeição a técnica do violino e terá dificuldades posteriores na execução das músicas.
Posição Correta
Corpo ereto e busto para frente. As pernas devem ficar um pouco abertas, para não se cansar. A perna direita pode ser recuada um pouco para trás.
Motivo: Quando o movimento do arco for rápido, o braço direito terá maior facilidade para executar as notas. O peso do corpo fica mais apoiado na perna esquerda.
Posição do violino no corpo
O violino deve ser colocado em cima da clavícula esquerda e apoiado de leve no ombro esquerdo. O braço esquerdo deve estar na mesma direção do pé esquerdo. Inclinar o violino para o lado direito. Puxar a queixeira e encostá-la no queixo, para manter o violino horizontalmente. Não levantar nem abaixar o ombro esquerdo; deixá-lo solto. A técnica do violino é muito delicada.
Forçando-se o ombro, o movimento dos braços será impedido. Se o ombro for baixo, usar espaleira, para não forçar o queixo nem o ombro. A espaleira é para adaptar o corpo do aluno ao instrumento. Há pessoas que não precisam usar espaleira, pois seu corpo já é adequado ao violino. A queixeira deve ser adequada a cada pessoa para o violino ficar bem seguro. Quando segurar o violino, a posição tem que ser natural, isto é, sentir o violino como se fosse uma parte do corpo Observadas as posições acima explicadas e o arco tocado perpendicular em relação à corda, é mais fácil de se tocar.

O Tom Musical

Tom é o grau de elevação de um som, ou seja, é a altura do som. O tom classifica-se em duas variações: o *GRAVE* e o *AGUDO*. Grave é a parte onde o som fica baixo de se ouvir *{gír.} "voz grossa".* Agudo é a parte onde o som fica alto de se ouvir *"voz fina"* . Ex.: {Homem = voz grave}; {Mulher = voz aguda}.

Localização das notas musicais no braço do violino:

Cordas Soltas: {Sol/Ré/lá/Mi}

Escala Musical

Escala é uma sucessão de graus ou sons ordenados pela sua altura crescente, ou seja é um conjunto de sons sucessíveis. Nesta página, apresentamos os gráficos criados pelo autor, onde os trastes situam-se por fora do espelho do violino, constituindo uma nova e eficaz metodologia de ensino.

Assim se torna mais fácil compreender a localização das notas e assimilar o estudo do violino.

Escala de Dó maior

Escala de Ré maior

AFINAÇÃO DAS CORDAS DO VIOLINO

A maneira de afinar o violino é por quinta justa tocando duas cordas simultaneamente: {Sol..Ré}; {Ré..Lá}; {Lá..Mi}; Esse é o meio mais complexo de afinação das cordas do instrumento. Um modo mais facilitado, usado geralmente por iniciantes é decorar o som da corda *Mi*. Afinada a corda *Mi*, afina - se a corda *Lá* por ela prensando a corda *Lá* no sinal vertical que situa – se na parte de trás do braço do instrumento, devendo dar o mesmo som entre as duas. Afinando a corda *Lá*, afina - se a corda *Ré* por ela prensando a corda Ré no mesmo sinal no braço do violino devendo também dar o mesmo som entre as duas. Finalmente, afinando a corda *Ré* afina - se a corda *Sol* por ela seguindo o mesmo esquema anterior. Para os violinos que não possuem esse sinal, ou para alunos que tenham dificuldade inicial na afinação, usa - se um *diapasão* ou um *afinador eletrônico* ou um outro instrumento. Os modos de afinação podem ou não ser feitos com o uso do arco.

A maneira mais elegante e mais usada para afinar o instrumento é usando o arco.

Escalas Musicais menores

Um exemplo de escala menor é a *Escala menor harmônica*, a qual é denominada dessa forma porque possui o intervalo não diatônico, e sim, de tom e meio, entre o sexto e o sétimo graus. Na escala diatônica não pode existir intervalo maior que um tom.

Escala de Dó Menor harmônica: *{Dó Ré Mib Fá Sol Láb Si Dó}.*

Para formarmos a escala menor harmônica diminuimos o terceiro e o sexto grau de uma escala maior.

Escala menor Melódica: Chama-se melódica por ser mais cantável, mais melódica.

Para formarmos uma escala melódica, diminuimos da escala maior apenas sua terça.

Escala de Dó menor Melódica: *{Dó Ré Mib Fá Sol Lá Si Dó}.*

Escala Pentatônica

A escala Pentatônica é uma escala de cinco sons no âmbito de uma escala maior, daí o nome "pentatônica". A pentatônica é quem deu origem a escala maior. Formada da seguinte forma: *{Dó Ré Mi Sol Lá}*. Com o passar do tempo é que inseriram o *Fá* e o *Si* na escala, dessa forma é que constitui - se a escala de Dó maior. Basicamente, a pentatônica é formada com a ausência da quarta e da sétima notas da escala maior.

Escala Pentatônica em Dó: *{Dó Ré Mi Sol Lá Dó}.*

A harmonia da música
Harmonia é a união de 3 ou mais notas tocadas simultaneamente.
Ex.: Escala de dó maior:
{Dó ré mi fá sol lá si dó} Então, juntando três notas acima, formaremos um acorde.
Ex: {Dó - Mi - Sol} = Acorde de dó maior. Apenas devemos levar em consideração as regras para a formação dos acordes. Cada acorde maior é formado de tônica, terça e quinta de sua respectiva escala.
Ex.: Tônica é a primeira nota da escala a qual o acorde pertence.
Como vimos, o acorde de dó maior pertence à escala de dó maior.
Outro exemplo: O acorde de Ré maior pertence à escala de Ré maior ....e assim por diante com os demais acordes.

Harmonia básica maior
O termo {*"M"=Maior*}.
Cada acorde possui uma harmonia básica de 3 acordes.
• {D ó M / Sol 7 / Fá M}
• {Ré M / Lá 7 / Sol M}
• {Mi M / Si 7 / Lá M}
• {Fá M / Dó 7 / Si bM}
• {Sol M / Ré 7 / Dó M}
• {Lá M / Mi 7 / Ré M}
• {Si M / Fá #7 / Mi M}

Harmonia básica menor
A harmonia menor é a mesma da harmonia maior, mudando apenas o modo {Maior/ menor}.
O termo {*"m" = menor}.*
•{Dó m / Sol 7 /Fá m}
• {Ré m / Lá 7 /Sol m}
• {Mi m / Si 7 /Lá m}
• {Fá m / Dó 7 /Si bm}
• {Sol m / Ré 7 / Dó m}
• {Lá m / Mi 7 / Ré m}
• {Si m / Fá # 7 /Mi m}

A formação dos acordes
Para formarmos um acorde maior usamos a Tônica, a terça e a quinta notas da escala à qual o acorde pertence.
Escala de dó maior:
{Dó (tônica)}
{Ré (segunda)}
{Mi (terça)}
{Fá (quarta)}
{Sol (quinta)}
{Lá (sexta)}
{Si (sétima)}
{Dó (oitava)}
Então o acorde maior de dó fica formado da seguinte forma: {*Dó – Mi – Sol}.*
Para formarmos um acorde menor, diminuímos do acorde maior apenas sua terça.
Ex.: Dó Maior {*Dó – Mi – Sol}*
Dó menor {*Dó – Mib – Sol}.*
Usamos o bemol, isso quer dizer que baixamos meio tom da nota {Mi}.
O acorde de sétima é formado da seguinte forma: Dó7: *{Dó – Mi – Sol – Sib}.*

Sons enarmônicos
Sons enarmônicos são sons iguais com nomes diferentes.
Ex.: O acorde de {Fá# Maior} é o mesmo do acorde de {Sol b Maior}.
Pois quando estamos em Fá e subimos meio tom, estamos fazendo o sustenido.
Portanto denomina-se dessa forma {Fá#} a nota meio tom acima de {Fá}. E denominá-se Sol b a nota meio tom abaixo de sol. Então, conclui-se que {Fá#} e {sol b} é o mesmo acorde.
Vejamos todos os acordes enarmônicos:
{(Dó# = Ré b)}
{(Ré# = Mi b)}
{(Fá# = Sol b)}
{(Sol# = Lá b)}
{ (Lá# = Si b)}.

O campo Harmônico Maior
Campo harmônico é a seqüência de acordes dentro de uma escala.
Vejamos a seqüência dos acordes maiores.

{•Dó M/ Ré m/ Mi m/ Fá M/ Sol 7/ Lá m/ Si°}
{•Ré M/ Mi m/ Fá# m/ Sol M/ Lá 7/ Si m / Dó#°}
{•Mi M/ Fá# m/ Sol# m/ Lá M/ Si 7/ Ré b m/ Mi b°}
{•Fá M/ Sol m/ Lá m/ Si b M/ Dó 7/ Ré m/ Mi°}
{•Sol M/ Lá m/ Si m/ Dó M/ Ré 7/ Mi m/ Fá#°}
{•Lá M/ Si m/ Ré b m/ Ré M/ Mi 7/ Fá# m/ Lá b°}
{•Si M/ Ré b m/ Mi b m/ Mi M/ Fá# 7/ Lá b m/ Si b°}

Obs.: O acorde Si°(Si diminuto) é formado da diminui ção da terça e da quinta notas do acorde Maior.
Os acordes também são denominados por cifras norte americanas que são:
{Dó = C} {Ré = D} {Mi = E} {Fá = F} {Sol = G} {Lá = A} {Si =B}

Como localizar-se no violino
Por o violino não possuir trastos a localização das notas nesse instrumento torna - se mais difícil, entretanto, mais interessante. Devemos tomar como referência o quinto grau de cada corda, que em alguns violinos vêm marcado na parte de trás do braço. Outro ponto de referência é a parte onde o braço se junta com a caixa. Só mesmo treinando é que se consegue a localização exata das notas.

As escalas:
No violino as escalas são feitas no braço do mesmo e é onde fazemos a melodia das composições. Temos dois modos de escalas:
O Modo Maior e o Modo menor.
Ex em Dó M – {Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó}
Ex em Dó m – {Dó Ré Mi b Fá Sol Lá b Si Dó}
Isso quer dizer que para formarmos uma escala menor, diminuímos da escala maior a terça e a sexta notas. Devemos sempre ter em mente as notas que formam as escalas maiores. No campo harmônico, temos todas as notas das respectivas escalas. É necessário porém, tirar as denominações maior, menor, com sétima e diminuto que estão ao lado de cada nota no gráfico do campo harmônico.

Tipos de escalas
Escala diatônica: É a sucessão por tom ou semitom, de um grau ao grau vizinho da escala fundamental, não podendo ter intervalo maior que um tom.
Ex.: {Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si}
Escala Cromática: é composta por tons e semitons.
{Dó Dó# Ré Ré# Mi Fá Fá# Sol Sol# Lá Lá# si}
Escala Pentatônica: é uma escala de cinco sons no âmbito de uma oitava.
Ex.: {Dó Ré Mi Sol Lá}
(Não tem a 4ª e a 7ª notas da escala maior)
Escala Harmônica: é uma escala menor e tem essa definição por ter um intervalo maior do que um tom entre o sexto e o sétimo graus.
Ex.: {Dó Ré Mib Fá Sol Láb Si Dó}
Escala melódica: é uma escala menor, porém mais cantável, mais melódica.
Ex.: {Dó Ré Mib Fá Sol Lá Si Dó}.

Solo ou Melodia
Solo é o trecho de uma composição onde um instrumento executa a parte principal, ou seja, a melodia principal. Todo solo situa-se dentro de uma determinada escala. E, toda escala é formada de intervalos.

Intervalo é a distância que separa um som do outro.
Exemplo abaixo no tom de dó maior:
{dó..ré} é um intervalo de segunda; {dó..mi} interv. de terça;{dó..fá} interv. De quarta; {dó..sol} interv. de quinta; {dó..lá} interv. de sexta; {dó..si} interv. De sétima; {dó..dó} interv. de oitava;
Os intervalos podem ser, conforme o número de tons e semitons que contém
{Justos; Maiores; Menores; Aumentados; Diminuídos}.
Intervalo Maior: formado de segunda, terça, sexta e sétima.
Intervalo menor: resultante quando se diminui de semitom um intervalo maior.
Intervalo Justo: formado de quarta, quinta e oitava.
Intervalo diminuído ou aumentado: ocorre quando diminui -se ou aumenta –se de semitom qualquer intervalo.

O músico e o público
Os primeiros contatos que o músico faz com o público quase sempre são tímidos pois, o público é um eterno crítico. O músico iniciante deve apenas ouvir os conselhos de seu professor, não tendo receio de desagradar a outrem ou incorrer em impopularidade na execução de seu repertório. O músico deve dirijir-se ao público de modo conveniente e atencioso e evitar discussões quando criticado. O mesmo deve seguir apenas as orientações de seu professor.
E quando em fase média de estudo, executar músicas de estilo musical adequado para determinadas ocasiões.
Depois de se profissionalizar, todo músico deve aplicar todo zelo e diligência e os recursos de sua arte em prol da cultura do povo, agindo com dignidade e respeito aos admiradores de seu nobre trabalho. Quanto maior o talento, a simpatia e o carisma de um músico, maior será sua afinidade com o público.

Sensibilidade de escuta
- A diferença entre ouvir e escutar
Ouvir é perceber os sons pelo ouvido.
Escutar é perceber e entender os sons;prestar atenção nos sons.
Escuta Sensível e ativa
A atitude mais comum no ouvinte é ouvir os sons e atribuir –lhes significado. Por exemplo, alguém ouve o som de um violino e logo lhe vem à mente esse instrumento.
Outra atitude consiste em ouvir os sons em função de alguma coisa, não por eles mesmos. É o caso da conversação onde ouvimos com atenção a mensagem transmitida sem perceber o som e o ritmo da voz de quem
fala. Finalmente, outra atitude ainda é ouvir os sons sem procurar identificar sua causa, origem e significado. Na música, essas três maneiras podem ocorrer.
Ouvido absoluto
Há pessoas que possuem ouvido absoluto, ou seja, conseguem diferenciar a altura dos sons de maneira exata.
Por exemplo, alguém ouve o som de um prato caindo no chão e consegue simultaneamente seu tom. Isso é um dom. Para quem nao possui tal adjetivo, é necessário memorizar os sons, pois todo músico, nesse caso, precisa utilizar esse recurso.

Sobre a afinação do Uníssono
Uníssono são duas (ou mais) notas de mesmo nome e altura em duas (ou mais) pautas. Uníssono é tocar ou cantar em uma só voz.
No violino, a distância entre um intervalo e outro é muito dificil de perceber, pois o violino não possui trastos. è necessário ter cuidado e concentração para não desafinar quando estivermos tocando. Só mesmo treinando muito é que se consegue uma boa afinação. Quando estamos tocando afinado o som sai mais vivo, mais alegre, se encaixa melhor com a harmonia. E, quando em uníssono com outro intrumento, a sensação é de uma leve ressonância provocada pela afinação exata do tom. Do contrário, o som produzido torna - se ruído, e não música. Para que se obtenha êxito, o violinsta deve demonstrar dedicação e gosto pelo intrumento, além disso, precissa possuir talento e estudar com um bom professor.

Conceito de posição no violino
Entende -se por posição a localização dos dedos em relação a escala do violino (espelho). O dedo 1 é quem define a posição. Então, quando estamos tocando em 2ª posição, por exemplo, o dedo 1 situa -se na nota (Si) na corda sol. Ao mudarmos de corda, tomarmos como referencia a corda Ré, a 2º posicao na mesma será a nota Fa#. Nesses dois casos a 2ª posição encontra -se na terceira nota de cada escala (Sol e Ré), sendo que as duas são escalas maiores. Se tivéssemos como referência a escala menor, a 2ª posição estaria na terça diminuida meio tom, ou seja, em Sib e Fa (nas duas cordas consecutivamente).

Como solar dentro da harmonia
A característica principal no violino é o solo, executar a melodia principal. Todo solo situa -se dentro de uma determinada escala. Para solar dentro da harmonia, é necessário saber todas as escalas, todas as notas que formam os acordes e além disso, é preciso ter uma boa percepção do ouvido. O raciocínio deve ser rápido na hora de solar, principalmente em improvisos, onde é necessário ter um profundo conhecimento musical. Só mesmo treinando é que se consegue uma boa improvisação conhecendo as escalas nota por nota, acordes, duetos, etc, enfim, é indispensável saber o que se toca e porque se toca. No entanto o sentimento deve estar presente nos trechos musicais, ao contrário, as composições tornam - se mecânicas. è mais admirado um músico que cria melodia marcantes do que um que cria melodias sem sentido, buscando apenas a velocidade nos dedos. O ideal seria mesclar sentimento e técnica.

Conceito de Virtuose
Instrumentista com extraordinário domínio da técnica de execução. Enquanto alguns instrumentistas consideram o virtuosismo como simples meio de enriquecer seus dotes insterpretativos, outros tem sido acusados de o tomarem como fim em si mesmo. O virtuosismo não é atributo nato dos músicos; não pode ser atingido sem prodigioso talento natural, mas, mesmo com esse talento, é imprescindível uma obcessiva dedicação a técnica.

Cuidados com o violino
Toda vez que formos tocar violino é necessário afiná-lo de forma que fique na frequência exata de cada corda para não prejudicar a execução, pois cada milímetro é importante na hora de colocarmos os dedos sobre a escala do instrumento e também para acostumar o ouvido a diferenciar os tons com perfeição. Os exercícios de aquecimento são importantíssimos.
Quando estivermos tocando devemos tratar o violino com cuidado, não usando força demasiada ou agressividade sobre as cordas.(modo totalmente desnecessário de tocar).
Após tocarmos, o violino fica todo sujo, ou seja, as cordas ficam molhadas e algumas partes do instrumento ficam cheias de suor.
Nesse caso, é preciso passar um pano seco sobre o instrumento e cordas, pois quando estas ficam molhadas podem ser danificadas pelo excesso de umidade. o bom condicionamento do som depende da qualidade das cordas, assim como do cavalete que, além disso, deve ser colocado corretamente não podendo ficar inclinado um milímetro sequer porque deixa o som estridente. Para garantir uma melhor afinação do violno é necessário o uso de microafinação no instrumento, que pode ser colocado no estandarte. O arco deve estar sempre bem cuidado e bem regulado, não podendo ficar muito esticado, o que prejudicará a execução. É importante nao por as mãos na crina, pois a mesma poderá deixar de produzir som quando friccionada sobre as cordas. Quando isso acontece, é bom passar breu na crina. O violino possui dentro dele uma espécie de haste de madeira chamada alma. A alma é que reproduz o som do instrumento. É uma peça colocada embaixo do cavalete fazendo vibrar o som do violino por toda sua caixa acústica. A alma também como o cavalete, não pode ficar inclinada mas, sim retilínea. Para isso, é necessário não bater o instrumento, não deixá- lo ao sol forte, enfim, cuidar do instrumento com carinho, assim, o mesmo sempre estará em bom estado de conservação. Nunca o violino pode tomar sol em excesso. O calor excessivo prejudica a madeira e a afinação das cordas.
Quando deixamos de tocar o violino por muito tempo, não é recomendável afrouxar as cordas, pois quando esticarmos as mesmas novamente, elas podem estourar.
E finalmente, o estojo do violino deve ser apropriado garantindo a boa conservação do instrumento.

Técnicas de execução

As características principais que diferenciam um músico do outro são as técnicas que cada um usa para tocar. Também, em determinadas composições precisamos saber como fazê-las para que as músicas fiquem idênticas as originais.
Vejamos alguns tipos de técnicas fundamentais para o violinista:

Pizzicato: alternância dos dedos da mão direita: Alternamos os dedos indicador e médio. Usamos para substituir a arcada;
Staccato: Na mão esquerda, destacar o som de uma nota à outra;
Glissando: Deslizar os dedos em ambas as direções sobre a escala do instrumento nas cordas. É feito rapidamente em uma nota só, em duetos e em acordes;
Duetos: tocar determinada nota com sua terça correspondente simultaneamente. A terça pode ser maior ou menor. O dueto pode ser invertido também;
Dedilhado: Na mão esquerda o dedilhado é o uso de escalas;
Arpejo: Tocar as notas de um acorde sucessivamente (uma a uma);
Solo: tocar determinada melodia em uma escala.Execução da melodia principal;
Dinâmica: tocar determinadas notas com a mesma intensidade;
Harmônicos: Sons produzidos roçando apenas a corda com o dedo;
Modulação: Mudar de tom. Mudança das funçoes tonais de uma escala pelas funções tonais de outra.;
Ligado: Ligar o som de uma nota a outra (na mesma arcada);
Corda dobrada: Tocar duas cordas ao mesmo tempo com o arco;
Ligação de arpejos: Ligar um arpejo à outro;
Trêmolo: Alternância rápida de uma ou duas notas;
Aplicação de escalas: uso de escalas em trechos musicais;
Aplicação de frases: Aplicar. Fragmento ou frase é um trecho de uma escala, um pequeno agrupamento de notas de uma composição;
Arranjo: Composição musical própria dentro de outra composição. (Uma das mais importantes técnicas do músico);
Contraponto: Desenvolvimento simultâneo de varias vozes (instrumentos), ou seja, é o cruzamento de duas ou mais melodias sendo cada uma formada por um violino;
Interpretação: Exprimir o sentimento de uma composição. Técnica pela qual um executante recria uma obra musical;
Vibrato: movimento rápido com o dedo ou com o punho sobre a corda, em ambas as direções;
Grande destacado: golpe de arco que consiste no emprego de todo o arco para cada nota, com arcada forte e rápida, fazendo -se uma pequena parada de uma nota a outra, mas com o arco sempre firme na corda;
Saltitado: Golpe de arco que consiste em jogar o arco sobre as cordas;
Saltado solto: Usado no meio do arco, é a tecnica de tocar com o arco em movimentos saltitados;
Martelado ou martelatto: arco firme na corda e com violência do meio a ponta e vice - versa;
Ricochetear: bater o arco na corda fazendo com que o mesmo dê pequenos pulos;
Contratempo: som produzido sobre tempo fraco de um compasso;
Som forte: som vigoroso;
Pianíssimo: som suave;
Trinado: Rápida alternância de duas notas próximas;
Mordente: rápida alternância de três notas;
Apogiatura: enfeite melódico. Pequena nota antecipada à outra principal;
Improvisação: execução musical espontânea, não preparada. Exige profundo conhecimento musical (Improvisar). Técnica pela qual o músico expressa por inteiro a sua criatividade.

Notação musical

O que é *pauta ou pentagrama?* é um conjunto de 5 linhas e 4 espaços que serve para colocarmos as notas musicais de uma composição.
O que é *clave?* determina a altura absoluta do sons, coloca-se no início da pauta.
No violino usamos a clave de sol na 2ª linha da pauta.
O que são *linhas suplementares?* são linhas usadas quando a pauta natural não é suficiente para escrevermos todas as notas de uma composição.
Temos as linhas suplementares superiores(colocadas acima da pauta)
e as linhas inferiores(colocadas abaixo da pauta).
Os compassos musicais são definidos em forma de fração.
Ex.: compasso binário 2/4; compasso ternário 3/4; compasso quaternário 4/4.
O numerador indica o número de tempos existentes em cada compasso.
O denominador indica o valor da semibreve (ou qual figura valerá 1 tempo).

Figuras de tempo

Positivas:
Semibreve – possui {4 tempos}
Mínima: {2 tempos}
Semínima: {1 tempo}
Colcheia: {1/2 tempo}
Semicolcheia: {1/4 tempo}
Fusa: {1/8 tempo}
Semifusa: {1/16 tempo}

Negativas:
Pausa da semibreve: {4 tempos}
Pausa da Mínima: {2 tempos}
Pausa da Semínima: {1 tempo}
Pausa da Colcheia: {1/2 tempo}
Pausa da Semicolcheia: {1/4 tempo}
Pausa da Fusa: {1/8 tempo}
Pausa da Semifusa: {1/16 tempo}

FIGURAS POSITIVAS E FIGURAS NEGATIVAS

Acima, temos as figuras de tempo, citadas, em ordem sucessiva e suas respectivas pausas.

Abaixo temos a localização das notas na pauta: dó ré mi fá sol lá si dó ré mi fá sol, sucessivamente.

Cada uma das figuras rítimicas (ou figuras positivas) tem uma pausa (ou figura negativa) correspondente.
É muito importante entender que AS FIGURAS NÃO TÊM VALOR DE TEMPO DEFINIDO, ao contrário do que pode se pensar.
O valor de tempo de cada figura é definido pela fórmula de compasso, ou seja uma figura pode ter valores de tempo diferentes em fórmulas de compasso diferentes.
Porém cada figura vale a metade do valor de tempo da figura anterior, e, consequentemente, o dobro do valor de tempo da figura posterior.
Portanto podemos definir a proporção entre as figuras: em qualquer fórmula de compasso, a semibreve é a figura mais longa, como a mínima vale a metade do valor da semibreve, são nescessárias duas mínimas para ocupar o mesmo espaço de tempo de uma semibreve; o mesmo espaço de tempo pode ser ocupado por quatro semínimas, ou por oito colcheias, ou por dezesseis semicolcheias, ou por trinta e duas fusas, ou ainda por sessenta e quatro semifusas.
Esses números (1, 2, 4, 8, 16, 32 e 64) mostram a proporção entre as figuras, e as representarão nas fórmulas de compasso.

Leitura de Partituras (Teoria)

Na partitura existem cinco linhas e quatro espaços visíveis e mais espaços e linhas suplementares superiores, para notas mais agudas, e inferiores, para notas mais graves. A posição da nota na partitura, em que linha ou espaço está, define sua altura. Mas a altura pode ser afetada por um outro símbolo, chamado clave, que vem no inicio da partitura.

As claves mais usadas são:

CLAVE DE SOL

A altura das notas ainda pode ser altera por sustenidos (#) e bemóis (b) que, respectivamente, aumentam e diminuem a nota em um semitom e bequadros (que restauram a notạ) original, eliminando um sustenido ou bemol anterior. Sem um bequadro o bemol e o sustenido perdem valor no final de um compasso. A não ser que venham na armadura da clave.

A diferença de tons de uma nota para outra é vista assim:

Dó –Tom- Ré –Tom- Mi –Semitom- Fá –Tom- Sol –Tom- Lá –Tom- Si –Semitom- Dó

Semitom é a menor das diferenças entre duas notas e Tom é a soma de dois Semitons.

Armaduras de Clave

Numa partitura após a clave, normalmente, vem escrito o tom e o compasso da música que define quanto tempo entra em cada parte da música, que será dividida por travessões.

Os sustenidos ou bemóis que aparecem diante da clave pertencem a Armadura de Clave. Esses sustenidos e bemóis representam a tonalidade do trecho que segue e não são eliminados pelo fim de compassos, podem ser eliminados durante um compasso por um bequadro. Os sustenidos ou bemóis possuem ordem para aparecer na Armadura:

Sustenidos: Fá, Dó, Sol, Lá, Mi, Si, para se achar a tonalidade maior conta-se uma nota depois do ultimo sustenidos da Armadura (Ex: Fá# - Tonalidade Sol); Bemóis: Si, Mi, Lá, Ré, Sol, Dó, Fá, para achar a tonalidade maior conta-se cinco notas antes do ultimo bemol (Ex: Ré bemol – Tonalidade Lá bemol). Esse método só acha a tonalidade maior, mas é possível que o trecho esteja em uma tonalidade menor relativa, e para acha-la conta-se 3 notas antes do tom maior.

(Ex: Relativa de Dó é Lá menor e de Mi bemol é Dó menor).

Dó – Dó# ou Réb – Ré – Ré# ou Mib – Mi – Fá – Fá# ou Solb – Sol – Sol# ou Láb – Lá – Lá# ou Sib – Si.

LIGADURA

Quando ligamos sons iguais, estamos apenas somando seus tempos, ou seja, só o primeiro som é emitido, os demais são apenas um prolongamento do primeiro. A duração será a das respectivas figuras ligadas. Além de representar a soma dos tempos de notas da mesma entonação, a ligadura pode indicar uma forma de execução das notas, quando ligamos notas de entonação diferente, mas todos os casos têm uma semelhança: apenas a primeira nota é atacada diretamente. Com os estudos práticos certamente entenderá melhor. Por enquanto saiba que existem duas coisas distintas: 1 - ligação de notas da mesma entonação (somam-se os tempos); 2 - ligação de notas de entonação diferente, indicando a forma de execução das notas.

PONTO DE AUMENTO

É um ponto colocado à direita da figura, aumentando-a pela metade. Por exemplo, digamos que a mínima valha 2 tempos, se colocarmos um ponto de aumento à sua direita ela passará a valer 3 tempos. E mais, se colocarmos um segundo ponto de aumento ao lado do primeiro, ele valerá a metade do primeiro. Ou seja, aquela mínima que valia 1 tempo passará a valer 3 + 1/2. O mesmo ocorre com as pausas. Por exemplo, digamos que a pausa da mínima valha 2 tempos, se colocarmos um ponto de aumento à sua direita ela passará a valer 3 tempos (2 + 1). Daí podemos tirar que ou ligamos notas da mesma entonação para aumentar sua duração, ou colocamos pontos de aumento à direita da nota.

ACENTO MÉTRICO: O acento métrico nos permite saber, através da audição, se o compasso é binário, ternário ou quaternário. E mais, sou da opinião de que a importância da acentuação vai além... Na execução de um trecho musical, a acentuação, entre outros fatores, é quem dá estilo à interpretação, e depende do momento, da receptividade do público, da nossa história de vida, da nossa sensibilidade, do nosso conhecimento da música executada etc. É lógico que a partitura e a teoria musical indicam caminhos a serem seguidos, mas o bom músico não é uma máquina de tocar. Observe como deve ser o acento métrico:

1. Compasso binário: 1º tempo Forte; 2º tempo fraco

2. Compasso ternário: 1º tempo forte; 2º tempo fraco; 3º tempo fraco

3. Compasso quaternário: 1º tempo forte; 2º tempo fraco; 3º tempo fraco; 4º tempo fraco;

Os tempos também são subdivididos em partes fortes e fracas. Nesse caso, a primeira nota do compasso recebe acentuação ligeiramente mais forte que as outras notas também fortes. A acentuação é de extrema utilidade na execução das músicas, pois dá estilo e sentimento à interpretação.

SÍNCOPE

Nos compassos, os tempos fortes podem ser iniciados por uma nota. Entretanto, pode ocorrer de a nota executada no tempo ou parte fraca anterior ser prolongada até o tempo forte seguinte. Assim, o tempo forte estará preenchido com os "restos" de som da nota anterior. Quando isso ocorre, temos a SÍNCOPE.

CONTRATEMPO
Se no tempo ou parte forte não tiver nota nenhuma, e sim uma pausa (silêncio), teremos um contratempo.

QUIÁLTERAS
Mudança na quantidade de nota que deveria ter no compasso. A mais usada é a de 3 colcheias valendo apenas 1 tempo.

FERMATA
Sinal colocado sobre ou sob uma nota, fazendo com que se prolongue o som mais do que o tempo estabelecido. Como a fermata não indica o tempo do prolongamento do som, a execução fica por conta do intérprete. Entretanto, palavras como "longa" ou "curta" podem ser colocadas sobre a fermata, sinalizando maior ou menor sustentação do som. A fermata sobre uma pausa é chamada de Suspensão.

RITORNELLO
São os 2 pontos colocados no final de um trecho musical, indicando que este deve ser executado duas vezes.

Altura das notas na pauta

Dó

Dó

Para que se saiba a altura de todas as notas no pentagrama é preciso estabelecer a altura de uma única nota, porque automaticamente as demais alturas serão definidas. O sinal que utilizamos para estabelecer a altura das notas no pentagrama chama-se Clave.
Existem três desenhos de clave que são: a clave de Sol, a clave de Dó e a clave de Fá:

Escala Natural

Uma escala é uma sucessão de sons. A escala natural é aquela que não possui nenhuma alteração, ou seja em sua estrutura só existe as sete notas naturais: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si; veja na figura a escala natural e sua estrutura intervalar:

A estrutura da escala natural possui dois tipos de distâncias intervalares: o tom e o semitom. Por isso essa escala pode ser chamada de diatônica. Entre as notas dó e ré; ré e mi; fá e sol; sol e lá; lá e si, existe a distância de um tom, enquanto entre mi e fá e si e dó, a distância é de meio tom.

A escala cromática

A escala cromática, diferentemente da natural, divide uma oitava em doze sons. Para isso são adcionados semitons entre as notas que distam um tom entre si. Portanto entre dó e ré; ré e mi; fá e sol; sol e lá; lá e si, será adcionado um som. Esses novos sons serão representados por meio dos sinais de alteração. Existem cinco sinais de alteração, por ora só abordaremos dois: o sustenido (#) que eleva um semitom na altura de uma nota, e o bemol (b) que abaixa um semitom na altura de uma nota. Portanto a escala cromática terá todas as distâncias entre as notas iguais a um semitom. Veja a escala cromática na ascendente escrita com sustenidos e na descendente escrita com bemóis, repare que as alterações são escritas à esquerda da nota:

A escala natural e a escala cromática nos mostram que existem dois tipos de semitons diferentes: o semitom diatônico, que envolve duas notas de nomes diferentes; e o semitom cromático, que envolve duas notas de mesmo nome, veja alguns exemplos de semitons diatônicos e cromáticos:

SEMITONS DIATONICOS

SEMITONS CROMATICOS

Na escala cromática, que existem notas de nomes diferentes mas de mesma altura, essas notas chamamos de notas enarmônicas:

Numeração das oitavas

Dizemos que um som é oitava acima de outro quando ele tem o dobro da altura, ou que ele é oitava abaixo quando tem a metade da altura. Por uma série de razões esses sons que tem a relação de dobro ou metade, recebem o mesmo nome de nota. Sendo assim um som que dobra a altura de uma nota Dó também será chamado de Dó.
O nome oitava surgiu porque se passam oito notas entre o primeiro som e sua oitava (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó). Como utilizamos em música várias oitavas tornou-se nescessário a numeração dessas notas que tem o mesmo nome para não haver confusão em relação a suas alturas, segue-se na figura abaixo a demonstração de oitava.

ANDAMENTOS

Diz respeito à velocidade com que a música é executada. É importante conhecer os andamentos, pois são uma forma já padronizada.Lentos: Largo, o mais lento; Larghetto, pouco mais rápido que o largo; Lento; Adágio;
Moderados: Andante; Andantino; Moderato; Allegretto;
Rápidos: Allegro; Vivace; Vivo; Presto; Prestíssimo, o mais rápido.

Propriedades do som

Todo e qualquer som musical possui simultâneamente quatro propriedades:
1 - Altura: é a propriedade que o som tem de ser mais grave ou mais agudo. Podemos diferenciar facilmente sons de alturas diferentes.
obs: Ao contrário do que se pode pensar, a altura nada tem a ver com o volume.
2 - Duração: é o tempo de produção do som. Dois sons de mesma altura podem ser diferenciados se suas durações forem diferentes. Essa propriedade dá origem ao ritmo.
3 - Intensidade: é a propriedade que o som tem de ser mais forte ou mais fraco. Dois sons de mesma altura e duração, podem ser diferenciados se suas intensidades forem diferentes.
4 - Timbre: é a qualidade do som, que permite reconhecer sua origem.
Dois sons de mesma altura, duração e intensidade, podem ser diferenciados se seus timbres forem diferentes.

*Nesta publicação há uma breve passagem pela teoria musical. Logo, o Autor sugere, para o aprendizado de leitura de partitura o uso de caderno de pauta. Assim o professor poderá ordenar o aluno a escrever a mão no caderno os exercícios que irá ler e o aluno poderá assimilar melhor o estudo.

Prévio Aquecimento

Antes de tocar é necessário fazermos os exercícios para as mãos e dedos.
Entre os principais exercícios, temos:
- Flexionar os dedos da mão esquerda na palma da mão direita e vice-versa.
- Outro exercício consiste em colocar o braço do violino ou o próprio braço entre o vão dos dedos para dar abertura aos dedos.
- Um outro exercício (de relaxamento) é chacoalhar as mãos rapidamente, com movimentos de abano, isso ajuda a circulação.

Iniciação a Leitura Musical

Escala de Dó maior

Escala de Ré maior

Escala de Mi maior

Informações sobre mais escalas adquira o método profissional. jr.art@globomail.com

A biografia do violino

Instrumento de arco, com quatro cordas, o menor dos membros da família do violino. Tem uma extensão de quatro oitavas, e suas cordas são afinadas em intervalos de quinta, sendo a mais grave afinada pelo sol baixo do dó central. Os primeiros violinos foram feitos na Itália em meados do século XVI, evoluindo de antecessores como arebec (popular rabeca), a vielle e a lira da braccio. A arte de fabricar violinos de primeira classe foi, por 200 anos, apanágio de três famílias de Cremona - os Amati, Guarneri e Stradivari.

Embora o violino propriamente dito tenha-se mantido inalterado por 400 anos, a forma atual do arco só se consolidou no século XIX. Originalmente convexo em relação ao violino, o arco é agora côncavo. O violino tem longa história na execução da música folclórica, que vem desde seus antecessores.

Durante o século XVII, substituiu a viola soprano na música de câmara, e tornou-se o fundamento da orquestra. Na orquestra moderna, os violinos estão divididos em duas seções - primeiros e segundos violinos - as quais se distinguem, em cena medida, pelo fato de os primeiros tocarem as partes mais agudas e os segundos, as mais graves.

O repertório de música escrita para o violino é enorme, e cresceu ainda mais depois que Paganini revelou todas as suas possibilidades virtuosísticas.
Inclui concertos de Bach, Vivaldi, Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Mendelssohn, Bruch, Berg e Paganini.

Na orquestra o primeiro-violino é chamado de spalla, depois do regente, ele é o comandante da orquestra. O primeiro-violino fica bem à esquerda do maestro. O som geralmente é produzido pela ação de friccionar um Arco de madeira sobre as cordas. Esticada sobre o arco está a Crina, que pode ser feita de vários fios de crina de cavalo, ou de material sintético, porém a crina de cavalo tem maior qualidade no som.

Antes de tocar o instrumento, o Violinista passa sobre as crinas do arco uma cera chamada Breu, que tem o efeito de juntar os fios da crina, para maior adesão às cordas. O som produzido pelas cordas é transmitido ao corpo oco do Violino, a caixa de ressonância, por um cavalete de madeira, ou Ponte. Dentre os instrumentos de arco (viola, violoncello, contrabaixo, etc), o Violino corresponde ao Soprano.

O som do Violino é agudo, brilhante e ágil. O Violino requer muitos cuidados já que é um instrumento "sensível". O violino descende de antigos instrumentos orientais – o Nefer egípcio, o Ravanastron da India, o Rebab árabe, o R'Jenn Sien dos chineses e mesmo da antiga Lira dos gregos.

Por volta do século X surgiram as primitivas violas: primeiro a Viéle de rota utilizada pelos peregrinos em Savoia; depois, progressivamente, a família das Violas que foram atravessando a Idade Média e a Renascença dando origem às Viole "da braccio" e as "da gamba", conforme eram seguradas entre os braços e ombros ou entre os joelhos respectivamente. Mais tarde esses instrumentos foram adaptados às diversas necessidades de expressão e acústica, levando os fabricantes e os compositores a pesquisarem novas formas e modalidades de instrumentos.

A partir da renascença, até o Século XVIII, a genialidade dos "Luthiers"(fabricantes de alaúdes) esteve intimamente associada à genialidade dos maiores compositores de suas épocas e às descobertas técnicas dos instrumentistas na criação do violino, hoje considerado O Rei dos Instrumentos.

A Viola d'Amore, por exemplo, foi utilizada por J.S.Bach na Paixão Segundo S.Mateus e o próprio Bach inventou a Viola Pomposa com 5 cordas para a qual compôs uma das 6 suítes hoje executada no violoncelo. Gaspar Duiffopruggar, da Bavária, é considerado o primeiro fabricante de violinos, por volta de 1500, de acordo com a atual concepção que temos do instrumento.

Em seguida surgiu, na Itália a Escola de Brescia, fundada por Girolamo Virchi (1548) e Pellegrino da Montichiari (1560).

Ao mesmo tempo a construção de instrumentos de arco ia se transferindo para outra cidade italiana, Cremona, com a família Amati (1545), culminando no gênio de Antonio Stradivari ("Stradivarius" em Latim) que viveu da última metade do Século XVII até os primeiros 40 anos do Século XVIII. Stradivarius e Guarnierius (Guarnieri del Gesú) legaram ao mundo os violinos mais perfeitos, tanto do ponto de vista acústico quanto no que se refere à beleza plástica. (formas, vernizes, decoração, etc.). Os fabricantes de violino não queriam apenas fazer violinos que parecessem bonitos, mas que também soassem bem. Era importante que o timbre fosse suficientemente forte para manter-se.

Para isso o cavalete do violino ficou mais alto e o ponto ou espelho foi alongado. Assim, passaram a ser usadas cordas mais longas e mais esticadas, produzindo assim um timbre mais forte.Os violinos Amati são tocados ainda hoje, mas nem sua beleza nem a qualidade do som se equiparam às dos instrumentos construídos por um outro italiano, que começou sua carreira na oficina de Amati - Antonio Stradivari, conhecido como Stradivarius. Stradivari fez um violino mais comprido, reforçou o corpo e alargou o ff (aberturas de som), enriquecendo assim o timbre.

Deu a cada pequeno detalhe um toque de refinamento, o que fez com que seu trabalho fosse reverenciado em toda a Europa.

Stradivarius: o melhor dos violinos...

Possuir um violino Stradivarius é, seguramente, o maior sonho de todo executante desse instrumento de aparência simples, mas de extrema complexidade.Antônio Stradivarius ou Stradivari (164as4-1737), e Giuseppe Guarneri (1666-1740) introduziram inovações no instrumento de Gaspare da Saló e Andrea Amati, por volta de 1700.

Essas inovações, pequenas, mas significativas, tornaram o instrumento capaz de atender às necessidades das sucessivas gerações de intérpretes.

O violino é um instrumento de extraordinária complexidade, composto por cerca de 70 peças, e as marcas mais famosas e cobiçadas, até os dias atuais, são os de Guarnerius e principalmente Stradivarius.

Possuir um Stradivárius é ter o máximo em violino, embora o preço seja praticamente inacessível para a maioria dos aficionados do instrumento. A importância de tal fato reside não só na beleza exterior e na perfeição artesanal do violino, como também, e principalmente, no som maravilhoso, suave e, ao mesmo tempo, poderoso, que permite aos intérpretes enfrentarem a orquestra com garantia absoluta de êxito.Todos os violinistas de nosso tempo, desde Kreisler, Menuhin, Oistrakh, Heifetz, Stern, até os mais jovens como Zukerman, Accardo, Perlman e Mutter, estiveram ou estão ligados a um instrumento de Stradivarius ou Guarneri .

Quantos Stradivarius existem no mundo e quanto custam.

O preço de um original Stradivarius gira em torno de 200 a 500 mil dólares, mas há quem diga que o preço pode chegar a *1 milhão de dólares*.

Calcula-se que existam cerca de 572 unidades de Stradivarius espalhadas pelo mundo, dos quais, apenas 94 estão em perfeitas condições de uso.

No Brasil,ao que nos consta , existiriam apenas dois, mas este dado não é recente e pode não conferir mais ...Stradivarius aprendeu sua arte com o célebre Nicola Amati, fato confirmado por um violino de 1666, o único com uma etiqueta que tem a inscrição: "Antonio Stradivarius Cremonencis alumnus Nicola Amati faciebat ano 1666". Seus primeiros instrumentos nem sempre foram da melhor qualidade, mas eram compensados pela perfeição do trabalho e beleza do som.

Depois que Stradivarius passou a combinar a doçura dos Amati com a potência da escola de Brescia, sua fama logo se estendeu para fora de sua cidade e da Itália.

Por volta de 1685, passou a ter encomendas de grandes personalidades de seu tempo, como o Cardeal Orsini, o Papa Bento XIII, o Duque de Módena e o Rei Amadeu da Sardenha, entre outros. Nessa época surgiram os grandes pioneiros e compositores de obras para violino, como Corelli, Geminiani, Vivaldi, Tartini, Locatelli e Bach, entre outros.

O último período da produção de Antônio Stradivarius, chamado "áureo", foi de 1700 a 1725, quando criou seu terceiro e ainda mais perfeito modelo de violino , deixando-nos obras tão insuperáveis como o Cremonense, o Delfim, o Messias e a Donzela.A partir de 1725, sua atividade de produção diminuiu e vários de seus instrumentos dessa época revelam já sinais de alguma decadência, embora haja outros de grande qualidade física e estrutural.

Nos anos seguintes à morte de Stradivarius, outros grandes mestres como Mozart, Haydn, Beethoven e Paganini transformaram o violino no mais agudo e versátil dos instrumentos e peça indispensável nas orquestras de câmara e sinfônicas, consagrando definitivamente o nome do inigualado artesão cremonense.

Principais Obras para violino

ANTONIO VIVALDI - As Quatro Estações, op.8 para Violino solista, cordas e continuo;
J.SEBASTIAN BACH - 3 Sonatas & 3 Partitas para Violino Só(desacompanhado) - Concerto em La Menor para Violino cordas e continuo- Concerto em Mi maior para Violino cordas e continuo - Concerto para 2 Violinos cordas e continuo em Re-Menor
W.AMADEUS MOZART - 23 Sonatas para Violino e Piano - Cinco Concertos para Violino e Orquestra - Sinfonia Concertante para Violino, Viola e Orquestra
L. VAN BEETHOVEN - 10 Sonatas para Violino e Piano, Duas Romanças para Violino e Orquestra - Concerto em Ré Maior para Violino e Orquestra
FELIX MENDELSSOHN - Concerto em Mi Menor para Violino e Orquestra
N. PAGANINI - 24 Caprichos para Violino Só, op1 - Concerto no.1 em Ré maior para Violino e Orquestra - Concerto no.2 em Si menor para Violino e Orquestra - Nel Cor Più nom mi sento - Variações sobre God Save The King
PIOTR I. TSCHAIKOWSKY - Concerto para Violino e Orquestra em Ré maior
JOHANNES BRAHMS - 4 Sonatas para Violino e Piano - Concerto para Violino e Orquestra em Ré maior
JEAN SIBELIUS - Concerto para Violino e Orquestra
ALBAN BERG - Concerto para Violino e OrquestraBELA BARTOK - Sonata para Violino Só - Duas Sonatas para Violino e Piano - Dois Concertos para Violino e Orquestra
WILLIAM WALTON - Concerto para Violino e Orquestra.

Principais Compositores da música clássica

Niccolò Paganini:

Niccolò Paganini nasceu em Gênova, na Itália, no dia 27 de outubro de 1782, morreu em Nice, França, no dia 27 de maio de 1840. Seu pai, Antonio Paganini, era encaixotador no porto da cidade, mas nas horas vagas se dedicava ao violino. Niccolò começou cedo a tomar lições de violino com Giovanni Servetto e, mais tarde, Giacomo Costa.

Com oito anos o menino compôs uma Sonata, para violino. O garoto tocava rotineiramente em igrejas, o que o obrigava a um estudo constante. Tal estudo e tal prática lhe deu grande habilidade com o violino.

Em 1795 o rapaz executou algumas variações sobre La Carmagnola, uma música muito popular na época, o que lhe rendeu grande aclamação.

Certa vez, levado ao famoso professor Alessandro Rolla, tocou à primeira vista uma peça do mestre, que, espantado, afirmou-lhe que não tinha nada a ensinar ao garoto, tendo-lhe enviado a Ferdinando Paër, um célebre compositor italiano da época. Sob os cuidados deste, Paganini escreveu 24 Fugas a Quatro Vozes e obteve noções de harmonia e orquestração. Entretanto, chegou um momento em que o professor deu por terminada sua tarefa, de modo que encaminhou Paganini ao homem que tinha sido, ele próprio, seu professor: Gaspare Ghiretti. Com esse professor, Paganini fez grandes progressos. Um dia, o dono de um violino Guarnerius propôs-lhe uma troca: se o moço conseguisse tocar à primeira vista um concerto que lhe era desconhecido, ganhava o violino. Paganini abriu a partitura, executou o concerto e ganhou o instrumento.

O maior violinista de todos os tempos fez sua primeira aparição pública aos nove anos e realizou uma excursão por várias cidades da Lombardia aos treze.

Em 1801 compôs mais de vinte obras nas quais combina o violino com outros instrumentos. Foi diretor musical na corte de Maria Anna Elisa Bacciocchi, princesa de Lucca. Em 1813 começou a fazer excursões pela Itália, onde sua forma de interpretar atraiu a atenção dos que o escutavam. Em 1828 estabeleceu-se em Viena, onde conheceu Chopin. Em Paris conheceu Liszt que, fascinado por sua técnica, desenvolveu um correlato pianístico inspirado no que ele havia feito com o violino. O mesmo aconteceu com Schumann. De 1833 até 1836 dirige a orquestra do ducado de Parma, Itália. Sua técnica assombrava tanto o público da época que chegaram a pensar que existia alguma influência diabólica sobre ele. Podia interpretar obras de grande dificuldade unicamente com uma das quatro cordas do violino, e continuar tocando a duas ou três vozes, de forma que pareciam vários violinos a soar. Isto indica o perto que estava sua arte do mundo do espectáculo. Entre suas composições encontram-se concertos, caprichos e música de câmara. Muitas delas nunca foram publicadas.

Wolfgang Amadeus Mozart:

Nosso Wolfgang Amadeus Mozart nasceu Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart, no dia 27 de janeiro de 1756, em Salzburgo, Áustria. Seu pai, Leopold Mozart, era um músico de talento e excelente professor de violino. Ele trabalhava como segundo mestre de capela da corte do arcebispado (Salzburgo era um Estado papal), servindo diretamente ao Príncipe-Arcebispo Siegmund von Schrattenbach, um homem culto e sensível às artes. A infância de Wolfgang foi encantadora. Desde muito cedo mostrou extraordinária vocação musical. Com quatro anos começou a ter aulas de música com o pai, e rapidamente aprendeu cravo e violino. Não tardou a compor pequenas peças, deslumbrando o pai e os amigos da família Mozart.

Mas o que chamava realmente a atenção de todos era a perícia do menino ao teclado, e a carreira de virtuose que o pequeno Wolfgang poderia ter fez Leopold brilhar os olhos. Era uma oportunidade imperdível, tanto para mostrar os seus dons como educador como para mostrar a glória que era seu filho. E, com seis aninhos, o prodígio fez sua primeira turnê pela Europa.
Wolfgang fez estrondoso sucesso nas cortes. Maravilhou a todos, soberanos, príncipes, cortesãos, com suas peripécias (muitas vezes mais acrobático-circenses que musicais). O garoto era um verdadeiro milagre e passou vários anos entre viagens com o pai e a casa em Salzburgo. Mas encontrava tempo para suas primeiras composições mais sérias, como a primeira ópera, La finta semplice, escrita em 1768 (quando tinha doze anos!).

Com treze anos, Wolfgang foi nomeado Konzertmeister da corte, o que equivaleria ao cargo de primeiro-violino. Passou algum tempo em Salzburgo e partiu para a Itália, onde recebeu algumas honrarias e conheceu a música e, principalmente, a ópera italianas. Foi uma viagem reveladora, que marcou o amadurecimento de jovem, que começava a imprimir sua marca pessoal às composições, como as óperas Mitridate e Lucio Silla.

Porém, quando voltou sofreu a linha dura do novo arcebispo de Salzburgo, Hieronymus Colloredo. De gênio ditatorial, Colloredo considerava os Mozart arrogantes e relaxados - ou vagabundos - demais. E apertou as rédeas nos dois músicos. Por quatro longos anos, ambos não saíram da corte (deram apenas umas "escapadas" à Viena), o que fez Wolfgang dar impulso às suas composições. Compôs copiosamente - quartetos de cordas, concertos, sinfonias, óperas...

Foi em meio a esse período fértil, repleto de peças encantadoras, feitas tanto para a corte como para nobres e burgueses da cidade, que Mozart decidiu largar essa vida servil. Em 1777, pediu demissão ao arcebispo Colloredo, que - máximo da humilhação - não aceitou e ainda devolveu a carta.

Mesmo assim, Mozart seguiu com seus planos. Partiu em busca de emprego e oportunidade pela Europa, acompanhado pela mãe, já que Leopold ficara em Salzburgo, por conta de suas obrigações com Colloredo.

O compositor, em suas andanças, tomou contato com a orquestra de Mannheim, que o incentivou a escrever novas obras, mais livres que as compostas na corte. E conheceu a jovem cantora Aloysia Weber, por quem se apaixonou. Mas, no final das contas, foi rejeitado.

Em 1779, a contragosto, Mozart teve que voltar a Salzburgo, que considerava insuportável. Passou mais dois anos preso na corte, "tocando para as mesas e cadeiras", como escreveu depois. Era um clima obviamente ruim, pela hostilidade de Colloredo e pela indiferença da corte, mas Mozart não parava de compor: são do período a Missa da Coroação, a Sinfonia Concertante, para violino e viola, a Posthornserenade, a ópera Idomeneu, entre outras obras-primas.

Colloredo, no entanto, tratava o compositor como um "empregado doméstico", usando as palavras do próprio Mozart. Em 1781, o arcebispo e a corte foram ao encontro de José II, o novo imperador da Áustria, em Viena.

Mozart fez algum sucesso na cidade e obteve bom número de admiradores. Queria ficar, mas Colloredo queria enviá-lo a Salzburgo para entregar uma encomenda. O pedido foi prontamente recusado.

Em maio, após outra negativa do compositor, Colloredo o chamou de crápula, cafajeste e vagabundo e o expulsou. Mozart pediu demissão, mas só teve ela "aceita" no dia 8 de junho, quando foi posto na rua aos pontapés pelo chefe de pessoal de Colloredo, o conde Arco. "Então, essa é a maneira de convencer as pessoas, de amolecer as pessoas? Jogando-as porta afora com um chute na bunda? Esse é o estilo?", desabafou o compositor em uma carta.

Mas Mozart estava feliz. Conseguira a liberdade que desejava, e só restava conquistar o público vienense. O que ele conseguiu, pelo menos nos primeiros anos.

Ele se tornou um virtuose (era mais respeitado como intérprete do que como criador, mal, aliás, que atingiu grande parte dos grandes compositores) conhecido e requisitado, e levava a vida com certa fartura.

Casou-se em 1782 com Constanze Weber, irmã de Aloysia, uma musicista de talento apenas mediano, mas mulher afável e carinhosa. Os dois, apesar de não estarem exatamente apaixonados, conviviam muito bem. Neste clima, os primeiros anos vienenses de Mozart foram tranqüilos, mas ele não era exatamente uma pessoa tranqüila. Como escreveu seu cunhado Lange, que pintou seu retrato, o compositor exprimia uma certa "angústia íntima", que contrastava com a alegria e frivolidade que demonstrava em sociedade. Era uma pessoa melancólica e irriquieta ao mesmo tempo.

A busca deste "eu", que sempre angustiou Mozart, levou-o à maçonaria. Ele entrou na ordem como aprendiz em 1784, e no ano seguinte já era mestre. Foi uma adesão séria, e realmente engajada, como atestam uma série de obras de inspiração maçônica, que datam desta época.

A influência da maçonaria não se limitou a essas obras dedicadas à ordem. Em outras peças do período, Mozart atinge o ponto alto em matéria de profundidade e expressão pessoal. São obras às quais não foram impostas nenhuma amarra - nem a corte, nem a burguesia - e simbolizam a conquista da liberdade tão almejada pelo compositor.

Era um homem livre, talvez o primeiro da História da Música. Mas sua popularidade entre a sociedade vienense cai, talvez em conseqüência disso - afinal, Mozart estava compondo mais para si do que para o público. A grande ópera As Bodas de Fígaro, estreada em 1786, foi um fracasso financeiro, e as preocupações materiais começam a aparecer.

Um refúgio temporário foi Praga. Lá a acolhida de As Bodas de Fígaro foi entusiástica, o que levou à encomenda de outra ópera: Don Giovanni.

Foi um sucesso estrondoso entre os tchecos, mas a estréia em Viena resultou em fiasco igual ou maior ao da ópera anterior.

A situação econômica de Mozart piora muito, o que pode-se notar pelo número de empréstimos e de dívidas. As encomendas rareavam, e a fama já não mais existia.

Em 1791, recebeu, de um amigo maçom, a encomenda de uma ópera. Seria uma ópera diferente, não para ser encenada para o Imperador, mas para o povo. A história, por meio de um conto de fadas, fazia a apologia da maçonaria e de seus valores (a busca de si mesmo, a sabedoria e a fraternidade). Era A Flauta Mágica, a maior obra-prima de Mozart.

Sua estréia, em um pequeno teatro popular na periferia de Viena, foi um triunfo total e contínuo. As apresentações não cessavam e a fama da ópera correu toda a cidade, como uma coqueluche.

As encomendas a Mozart, conseqüentemente, aumentaram de maneira substancial. Entre elas, um réquiem. Há muitas lendas em torno deste assunto. Fala-se de um "homem misterioso", que teria feito a encomenda, sem se identificar, e cuja presença aterrorizaria Mozart, já próximo de sua própria morte.
O homem misterioso seria a Morte personificada?

Antonio Vivaldi:

Muito pouco é conhecido sobre a educação musical inicial de Antonio Vivaldi (1678 - 1741). Ele nasceu em Venice e era filho de um músico da orquestra da Igreja de St. Mark. Acredita-se que o próprio Antonio começou a tocar na orquestra quando tinha dez anos de idade. Ele cresceu dentro da saturada cultura musical da cidade da lagoa e do comércio, que gabava-se de uma esplêndida tradição em música sacra, um próspero teatro para óperas e um alto nível de ensinamento musical nos famosos orfanatos para garotas (o "Ospedali").

O talentoso músico entrou no clero, e por boa razão. Um candidato a sacerdote recebia uma educação rica e, o mais importante, grátis.De acordo com os costumes daquela época, a profissão clerical era bastante compatível com a de músico e permitia um alto grau de liberdade pessoal.

Em 1703 Vivaldi foi ordenado, mas em cerca de um ano foi concedida a ele uma licença que o dispensava de suas obrigações na Igreja por motivo de doença (asma ou um problema no coração). Ele então iniciou as suas atividades seculares e excessivamente produtivas como um professor de violino no "Ospedale della Pietà". Este orfanato-convento abrigava cerca de mil garotas, sendo que as mais talentosas recebiam treinamento instrumental e vocal e realizavam apresentações públicas em concertos de igreja.

Pelo resto de sua vida, Vivaldi permaneceu associado a esta instituição e sua orquestra, a qual era famosa em toda a Europa. Ele compôs cerca de quatrocentos concertos solo para as garotas e as conduziu em apresentações públicas.

Vivaldi estendeu em breve as suas atividades para a área de teatro musical. Em 1720 ele começou a ter um relacionamento mais íntimo com Anna Giraud, uma cantora de ópera. Esta amizade, além de seu estilo de vida que era considerado "mundano demais", eram pontos de discórdia com o Cardeal Ruffo, que em 1737 proibiu Vivaldi de representar as suas óperas.

O compositor sofreu várias dificuldades financeiras como resultado. A fama e o renome do "padre vermelho" foram perdendo o brilho nos anos finais de sua vida. Possivelmente em busca de uma nova esfera de atividade, Vivaldi viajou para Viena, onde morreu em 1741 e foi enterrado sem cerimônias, no funeral mais barato que se poderia pagar.

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Fundador da música moderna, nasceu em Eisenach, Alemanha. Na casa da família de seu pai, entre a corte e os músicos da cidade, desde cedo aprendeu a amar música; mas, depois da morte de seu pai, ficou sob os cuidados de seu irmão, que não simpatizava muito com isso.

Seu irmão veio a falecer não muito tempo depois, e Bach, só e sem um protetor, foi para Luneburg em 1700, onde cantou no coral da escola de Saint Michael. Aqui, também, Bach inicia seus estudos de orgão e da seu primeiro passo em sua carreira como o maior compositor de peças para orgão. A seriedade que ele levava em seus estudos pode ser comprovada pelas muitas vezes onde caminhou 25 milhas para ouvir Reinken, um notável organista. Quando estava com a idade de dezoito anos, Bach foi chamado para tocar violino na orquestra do Duke de Weimar.

Em 1704, Bach aceita o cargo de organista em Arnstadt. Três anos mais tarde, ele se torna organista em Muhlhausen, onde se casa com Maria Barbara Bach, e, em 1708, Bach retorna para Weimar, agora como organista da corte. Algumas de suas melhores composições para orgão e cantatas são escritas nesse período.

Entre 1717 e 1723, Bach torna-se mestre da capela do príncipe Leopold, onde compos numeros trabalhos para cravo e orquestra. Em 1721, Bach, viúvo, casa-se com Anna Magdalena Wülken. No ano seguinte ele publica Forty-eight Preludes and Fugues.Em 1723, Bach recebe seu mais importante cargo, o de regente do coro da escola de Saint Thomas em Leipzig.

Sua fama cresce, e Bach tem constantes oportunidades para produzir importantes trabalhos, ele também ensina a vários pupilos e seus rendimentos aumentam com a oportunidade de compor para o Duke de Weissenfels. Em 1736, Bach tarna-se mestre da capela da corte de Dreden. Esse cargo dá a Bach condições para escrever missas e outras peças religiosas.Em 1747, Bach visita Frederick the Great em Postdam, e ainda nesse mesmo ano termina seu trabalho a Art of Fugue, e posteriormente fica cego.Com a morte de Johann Sebastian Bach em 1750, os estudiosos de música marcam o fim da idade Barroca.

Ludwig van Beethoven:

Ludwig van Beethoven nasceu em 16 de dezembro de 1770, em Bonn, Alemanha. Mas sua ascendência era holandesa: o nome de sua família é derivado do nome de uma aldeia na Holanda, Bettenhoven (canteiro de rabanetes), e tem a partícula van, muito comum em nomes holandeses - não confundir com o nobiliárquico alemão von. O avô do compositor, também Ludwig van Beethoven, contudo, era originário da Bélgica, e a família estava a poucas décadas na Alemanha. Vovô van Beethoven era músico. Trabalhava como Kappelmeister (diretor de música da corte) do eleitor de Colônia e era um artista respeitado. Seu filho, Johann, que viria a ser o pai de Ludwig, menos talentoso, o seguiu na carreira, mas sem igual êxito. Depois da morte do pai, entregou-se ao alcoolismo, o que traria muitos problemas emocionais ao filho famoso.

Johann percebeu que o pequeno Ludwig (que fora batizado assim em homenagem ao avô) tinha talento incomum para música e tratou de encaminhá-lo à carreira de músico do eleitor. Mas o fez de forma desastrosa. Obrigava o filho a estudar música horas e horas por dia, e não raro o batia. A educação musical de Beethoven tinha aspectos de verdadeira tortura.

Desde os treze anos Ludwig ajudou no sustento da casa, já que o pai afundava-se cada vez mais na bebida. Trabalhava como organista, cravista ensaiador do teatro, músico de orquestra e professor, e assim precocemente assumiu a chefia da família. Era um adolescente introspectivo, tímido e melancólico, freqüentemente imerso em devaneios e "distrações", como seus amigos testemunharam.

Em 1784, Beethoven conheceu um jovem conde, de nome Waldstein, e tornou-se amigo dele. O conde notou o talento do compositor e o enviou para Viena, para que se tornasse aluno de Mozart. Mas tudo leva a crer que Mozart não lhe deu muita atenção, embora reconhecendo seu gênio, e a tentativa de Waldstein não logrou êxito - Beethoven voltou em duas semanas para Bonn.

Em Bonn, começou a fazer cursos de literatura - até para compensar sua falta de estuddo geral, já que saíra da escola com apenas 11 anos - e lá teve seus primeiros contatos com as fervilhantes idéias da Revolução Francesa, que ocorria, com o Aufklärung (Iluminismo) e com o Sturm und Drang (Tempestade e Ímpeto), correntes não menos fervilhantes da literatura alemã, de Goethe e Schiller. Esses ideais tornariam fundamentais na arte de Beethoven.

Apenas em 1792 que Beethoven haveria de partir definitivamente para Viena. Novamente por intermédio do conde Waldstein, dessa vez Ludwig havia sido aceito como aluno de Haydn - ou melhor, "papai Haydn", como o novo pupilo o chamava.

A aprendizagem com o velho mestre não foi tão frutífera quanto se esperava. Haydn era afetuoso, mas um tanto descuidado, e Beethoven logo tratou de arranjar aulas com outros professores, para complementar seu estudo.

Seus primeiros anos vienenses foram tranqüilos, com a publicação de seu opus 1, uma coleção de três trios, e a convivência com a sociedade vienense, que lhe fora facilitada pela recomendação de Waldstein. Era um pianista virtuose de sucesso nos meios aristocráticos, e soube cultivar admiradores. Apesar disso, ainda acreditava nos ideais revolucionários franceses.Então surgiram os primeiros sintomas da grande tragédia beethoveniana - a surdez.

Em 1796, na volta de uma turnê, começou a queixar-se, e foi diagnosticada uma congestão dos centros auditivos internos. Tratou-se com médicos e melhorou sua higiene, a fim de recuperar a boa audição que sempre teve, e escondeu o problema de todos o máximo que pôde. Só dez anos depois, em 1806, que revelou o problema, em uma frase anotada nos esboços do Quarteto no. 9: "Não guardes mais o segredo de tua surdez, nem mesmo em tua arte!".

Antes disso, em 1802, Beethoven escreveu o que seria o seu documento mais famoso: o Testamento de Heilingenstadt. Trata-se de uma carta, originalmente destinada aos dois irmãos, mas que nunca foi enviada, onde reflete, desesperado, sobre a tragédia da surdez e sua arte. Ele estava, por recomendação médica, descansando no aldeia de Heilingenstadt, perto de Viena, e teve sua crise mais profunda, quando cogitou seriamente o suicídio. Era um pensamento forte e recorrente. O que o fez mudar de idéia? "Foi a arte, e apenas ela, que me reteve. Ah, parecia-me impossível deixar o mundo antes de ter dado tudo o que ainda germinava em mim!", escreveu na carta.

O resultado é o nascimento do nosso Beethoven, o músico que doou toda sua obra à humanidade. "Divindade, tu vês do alto o fundo de mim mesmo, sabes que o amor pela humanidade e o desejo de fazer o bem habitam-me", continua o Testamento.

Para Beethoven, sua música era uma verdadeira missão.

A Sinfonia no. 3, Eroica, sua primeira obra monumental, surge em seguida à crise fundamental de Heilingenstadt.No terreno sentimental, outra carta surge como importante documento histórico: a Carta à Bem-Amada Imortal. Beethoven nunca se casou, e sua vida amorosa foi uma coleção de insucessos e de sentimentos não-correspondidos.

Apenas um amor correspondido foi realizado intensamente, e sabemos disso exatamente através dessa carta, escrita em 1812. Nela, o compositor se derrama em apaixonadíssimos sentimentos a uma certa "Bem-Amada Imortal":"Meu anjo, meu tudo, meu próprio ser! Podes mudar o fato de que és inteiramente minha e eu inteiramente teu? Fica calma, que só contemplando nossa existência com olhos atentos e tranqüilos podemos atingir nosso objetivo de viver juntos.

“Continua a me amar, não duvida nunca do fidelíssimo coração de teu amado L., eternamente teu, eternamente minha, eternamente nossos”. A identidade da "Bem-Amada Imortal" nunca ficou muito clara e suscitou grande enigma entre os biógrafos de Beethoven. Maynard Solomon, em 1977, após inúmeros estudos, concluiu que ela seria Antonie von Birckenstock, casada com um banqueiro de Frankfurt - seria, portanto, um amor realizado, mas ao mesmo tempo impossível, bem beethoveniano. Ludwig permaneceria solteiro.

Em 1815, seu irmão Karl morreria, deixando um filho de oito anos para ele e a mãe cuidarem. Porém Beethoven nunca aprovou a conduta da mãe dessa criança - também Karl - e lutou na justiça para ser seu único tutor. Foram meses de um desgastante processo judicial que acabou com o ganho de causa dado ao compositor. Agora Beethoven teria que cuidar de uma criança, ele que sempre fora desajeitado com a vida doméstica.

Nos anos seguintes, Beethoven entraria em grande depressão, da qual só sairia em 1819, e de forma exultante.

A década seguinte seria um período de supremas obras-primas: as últimas sonatas para piano, as Variações Diabelli, a Missa Solene, a Nona Sinfonia e, principalmente, os últimos quartetos de cordas. Foi nessa atividade, cheio de planos para o futuro (uma décima sinfonia, um réquiem, outra ópera), que ficou gravemente doente - pneumonia, além de cirrose e infecção intestinal. No dia 26 de março de 1827, morreria Ludwig van Beethoven - segundo a lenda, levantando o punho em um último combate contra o destino.

OBRA

Beethoven é reconhecido como o grande elemento de transição entre o Classicismo e o Romantismo. De fato, ele foi um dos primeiros compositores a dar papel fundamental ao elemento subjetivo na música. "Saída do coração, que chegue ao coração", disse a respeito de uma de suas obras. Toda obra beethoveniana é fruto de sua personalidade sonhadora e melancólica, um tanto épica, verdadeiramente romântica. Mas ele não abandonou as formas clássicas herdadas de Mozart e de "papai" Haydn. Beethoven soube fazer arte inovadora nos moldes tradicionais, sem os destruir, mas alargando suas fronteiras.

Esse processo transfigurador aconteceu gradualmente, e culminou em obras como os últimos quartetos de cordas, radicalmente distantes dos similares de Mozart, por exemplo. O estilo de Beethoven tem características marcantes: grandes contrastes de dinâmica (pianíssimo x fortíssimo) e de registro (grave x agudo), acordes densos, alterações de compasso, temas curtos e incisivos, vitalidade rítmica e, em obras na forma-sonata, desenvolvimentos longos em detrimento de exposições mais concentradas. Estudiosos costumam dividir a obra beethoveniana em três fases, seguindo a linha definida pelo musicólogo Wilhelm von Lenz.

A primeira daria conta das obras escritas entre 1792 e 1800, ou seja, suas primeiras peças publicadas, já em Viena. Isso incluiria os trios do Opus 1, a Sonata Patética, os dois primeiros concertos para piano e a Primeira Sinfonia, obras ainda tradicionais, mas que já apresentam alguns aspectos pessoais. A segunda fase corresponderia ao período de 1800 a 1814, marcado pelo Testamento de Heilingenstadt e pela Carta à Bem-Amada Imortal - em outras palavras, pela surdez e pelas decepções amorosas. São características dessa fase obras como a Sinfonia Eroica, a Sonata Ao Luar, os dois últimos concertos para piano. A última fase, de 1814 à 1827, ano de sua morte, seria o período das obras monumentais e das grandes inovações: a Nona Sinfonia, a Missa Solene, os últimos quartetos de cordas. Beethoven se dedicou a todos os gêneros de sua época.

Compôs uma ópera, Fidelio, com seu tema tipicamente beethoveniano - fidelidade conjugal e o amor pela liberdade -, música para teatro (destaque para a abertura Egmont), balé (As Criaturas de Prometeu), oratório (Cristo no Monte das Oliveiras), lieder (o ciclo À Bem-Amada Distante é bem representativo), duas missas (entre elas a monumental Missa Solene), variações (as Variações sobre uma Valsa de Diabelli são as mais conhecidas) e obras de forma livre (a Fantasia para Piano, Coro e Orquestra é uma delas).

Porém Beethoven ficaria mais conhecido pelos quatro grandes ciclos dedicados às formas clássicas: as sonatas, os concertos, os quartetos de cordas e, claro, as sinfonias.

SONATAS

As sonatas para piano - 32 ao todo - foram para Beethoven uma espécie de laboratório, onde fazia experiências que seriam aproveitadas em outras formas. Elas se distribuem ao longo das três fases, mas as da segunda seriam as mais numerosas (dezesseis).

Beethoven fez grandes inovações na estrutura da sonata. Incorporou novas formas (fuga e variação), mudou o número de movimentos e sua ordem (colocou muitas vezes o movimento lento em primeiro lugar), aumentou seu escopo emocional. Essas sonatas também acompanharam o desenvolvimento técnico do piano no início do século XIX.

A princípio, eram destinadas, sem distinção, para o cravo ou para o pianoforte. Somente a partir da opus 53, Waldstein, que Beethoven deixaria claro a instrumentação: pianoforte. Exigente, o compositor costumeiramente ficava irritado com a limitação dos pianos de sua época, tanto que suas últimas cinco sonatas foram compostas especificamente para o mais avançado piano de martelo vienense, o Hammerklavier. A opus 106 ficou justamente conhecida por este nome.

Entre as onze sonatas do primeiro período, a mais conhecida é a opus 13, Patética, com sua introdução dramática e seu clima sombrio (a maior parte de seus temas estão em tom menor). As sonatas mais conhecidas estão no segundo período - são a opus 27, Ao Luar, a Waldstein e a opus 57, Appassionata. A primeira delas, de modo inovador, inicia-se com um famosíssimo Adagio sostenuto, uma elegia de suave e sombrio romantismo, até hoje um dos trechos mais conhecidos de Beethoven. Já a Waldstein tem apenas dois movimentos rápidos (com uma diminuta ponte em andamento lento entre eles). Embora mais originais, as sonatas do último período são as menos populares. A opus 106, Hammerklavier, de caráter monumental, é quase uma sinfonia para piano solo. Outras grandes obras-primas são as duas últimas, opus 110 e 111.

CONCERTOS

Beethoven escreveu cinco concertos para piano, um para violino e um tríplice, para violino, violoncelo e piano. Excetuando-se os dois primeiros para piano, todos foram compostos na fase intermediária, onde, de fato, encontra-se a maioria da produção beethoveniana.

Os dois primeiros concertos para piano são bastante característicos da juventude de Beethoven, e devem grande parte de sua linguagem à Mozart. Já o terceiro, composto em 1800, é uma obra de transição. Tem caráter mais sinfônico e é declaradamente sério e pesado, tendo muitas semelhanças com o Concerto no. 24 de Mozart (também escrito na tonalidade de dó menor). O Concerto no. 4, composto seis anos depois, daria um salto ainda maior.

Os movimentos externos são leves e tranqüilos, de profunda beleza e humanidade. Já o movimento central, Andante con moto, alterna o lirismo romântico do piano com intervenções vigorosas da orquestra (aqui reduzida às cordas graves), obtendo um resultado surpreendente até para Beethoven.

O último concerto para piano, conhecido como Imperador, tornaria-se mais célebre. É uma obra majestosa, de concepções grandiosas e de caráter tão sinfônico quanto o terceiro concerto, mas menos trágico.

Para violino, Beethoven escreveu o seu concerto mais popular. Obra belíssima, é dos concertos mais perfeitos já escritos para esse instrumento. Anteriormente, já havia o incluído no Concerto Tríplice, para piano, violino e violoncelo, herdeiro da sinfonia concertante à maneira de Haydn e Mozart e claro precursor do Concerto Duplo de Brahms.

QUARTETOS

Beethoven compôs música de câmara durante toda sua vida, mas a parte fundamental de sua obra neste gênero seria o conjunto dos seis últimos quartetos de cordas. Eles foram escritos nos últimos anos de vida do compositor e representam o ponto culminante de sua terceira fase de criação. São obras concentradas e profundas, cheias de recursos como a variação e a fuga.

O opus 131 é o mais ambicioso deles. Tem nada menos que sete movimentos, todos encadeados entre si. O primeiro é uma fuga muito lenta e expressiva, o quarto é uma sucessão de sete variações, e o último é um enérgico Allegro, que retoma o tema principal do primeiro. Portanto, apesar de sua grande extensão, é uma obra coesa. Além deste, são importantes os quartetos opus 133, Grande Fuga, e opus 135.

SINFONIAS

As sinfonias de Beethoven formam a parte mais conhecida de sua obra. São nove ao todo.

A maior parte está na fase intermediária de sua criação, exceto a primeira e a última sinfonia. Entretanto, o musicólogo Paul Bekker classifica as sinfonias em dois grupos - as oito primeiras e a Nona. De fato, a Sinfonia Coral é um caso à parte, com sua enorme formação instrumental e o final com coro, até então inédito.

A Primeira Sinfonia, composta nos primeiros anos vienenses do compositor, está fortemente ligada à tradição de Haydn e Mozart.

A segunda é uma obra de transição e já apresenta algumas das suas características pessoais. Beethoven só encontraria sua linguagem sinfônica definitiva na Sinfonia no. 3, Eroica.

Planejada para ser uma grande homenagem a Napoleão Bonaparte, que admirava, esta Terceira é uma obra grandiosa, de concepção monumental e temática épica. Porém a dedicatória napoleônica foi retirada quando este coroou-se imperador da França - Beethoven, decepcionado, alterou o programa da obra, incluindo uma marcha fúnebre "à morte de um herói".

A Quarta é uma sinfonia mais relaxada, conhecida por sua longa introdução, quase independente do restante da obra.

Já a Quinta é a mais trágica das nove. Dita "do Destino", esta é uma sinfonia que faz a trajetória das trevas (os dois primeiros movimentos) para a luz (os dois últimos), de maneira original, que abriu precedentes na história da música (a Primeira de Brahms, a Segunda de Sibelius).

A Sexta Sinfonia, Pastoral, é outra ousadia. Organizada em cinco movimentos, cada um retratando um aspecto da vida no campo, abriu espaço para as experiências de Liszt e Berlioz no gênero da música programática.

A Sétima ficou famosa pelo seu movimento lento, um Allegretto pouco definido entre o elegíaco e o sombrio, que encantou compositores como Schumann e Wagner.

A Oitava é seu par, e tem no terceiro movimento um minueto, o que é novidade - é a única que não tem um scherzo, o substituto beethoveniano do minueto de Haydn e Mozart.

Enfim, a Nona, talvez a obra mais popular de Beethoven. Sua grande atração é o final coral, com texto de Schiller, a Ode à Alegria. É uma obra que marcou época. Sem ela, seria difícil conceber as sinfonias posteriores de Bruckner, Mahler, e até a ópera de Wagner.

"Escutar atrás de si o ressoar dos passos de um gigante".

A definição famosa de Brahms da Nona Sinfonia pode ser aplicada igualmente à toda obra beethoveniana, uma das maiores e mais profundamente humanas de toda história da música.

Musicoterapia

Um dito popular diz que "quem canta seus males espanta". Os musicoterapeutas vão além. Para eles, apenas escutar a música certa no momento adequado já provoca efeitos significativos na mente e no corpo do ouvinte. Respaldada por ciências como neurologia, psicologia, fisiologia e a própria música, a musicoterapia é, como o próprio nome indica, a aplicação da música (som, ritmo, melodia e harmonia) com finalidades terapêuticas.

Para entender a musicoterapia, é necessário primeiro compreender a ação da música no organismo. Ao chegarem aos ouvidos, os sons são convertidos em impulsos que percorrem os nervos auditivos até o tálamo, região do cérebro que é considerada a estação central das emoções, das sensações e dos sentimentos. Os impulsos provocados pela música no cérebro repercutem em todo o corpo e podem ser detectados pelas novas técnicas de escaneamento cerebral ou neuroimagem. O ritmo musical influencia os padrões de sono e vigília, a respiração, os batimentos cardíacos, a circulação sanguínea e as secreções de diversas glândulas, por exemplo. Ao analisar essas alterações fisiológicas, os especialistas conseguem desenvolver terapias específicas para doenças físicas e mentais e também para gerar bem-estar. Todos podem se beneficiar da musicoterapia. Ela produz bons resultados em pessoas com problemas de comunicação -desde os autistas, que vivem isolados em um mundo próprio, até os tímidos, que têm dificuldade de expressar emoções.

Um exemplo dos efeitos da musicoterapia foi o trabalho iniciado em 1971 pelo músico pernambucano Naná Vasconcelos. Quando estava em temporada de shows na França, foi convidado para trabalhar numa clínica de psicoterapia infantil. Ele repetia os sons que as crianças faziam e acrescentava outros, como se estivesse compondo de improviso. Depois de dois anos dessa "brincadeira musical", todos ganharam. As cerca de 80 crianças -que apresentavam síndrome de Down, autismo, epilepsia e distúrbios de sociabilidade- apresentaram melhora na coordenação motora, na dicção e na comunicação. E Naná criou boa parte das técnicas de percussão corporal que lhe deram reconhecimento internacional.

A arquiteta Laura Maria Capelas Fruchi, 39, resolveu procurar um musicoterapeuta ao perceber que seu filho Guilherme, 3, respondia a estímulos musicais. O menino sofre de esclerose tuberosa, doença de origem hereditária caracterizada por más-formações neurológicas, e precisou extirpar um nódulo cerebral. Essa cirurgia atingiu a região responsável pela linguagem.

Há um ano e meio fazendo sessões semanais de musicoterapia, Guilherme já demonstra progressos na comunicação e na coordenação motora. O desafio é estimular o lado direito do cérebro para que o órgão reorganize suas funções e consiga desenvolver a linguagem.

A musicoterapia também tem tido um papel importante na reabilitação do músico Herbert Vianna, que sofreu traumatismo craniencefálico em um acidente aéreo, em 2001. As lesões afetaram a memória recente. "Ao trabalhar com suas músicas mais novas, ele está exercitando novas redes e conexões neuronais para reabilitar a memória", explica a doutora em neuropsicologia Lúcia Willadino Braga, membro da equipe médica que trata o músico no Hospital Sarah Kubitscheck, em Brasília.

Geralmente, o tratamento com um musicoterapeuta começa com a determinação da identidade musical do paciente. A partir do histórico musical e de um contato com instrumentos de percussão simples, o especialista identifica qual o repertório e a experiência musical que atendem às necessidades do paciente. Essa abordagem é baseada no princípio conhecido como "iso" ("igual", em grego), que significa que a qualidade de humor da música deve ser igual ao humor ou à emoção de cada pessoa.

Definido o repertório básico, o musico-terapeuta propõe sessões de música passiva (só audição) ou de interação com o paciente, utilizando instrumentos musicais. A intenção não é aprender a tocar, mas sim desenvolver habilidades específicas, como coordenação motora, ou promover o equilíbrio emocional.

As emoções seguem um fluxo constante. Na maior parte do tempo, são passageiras e brandas. Mas, se uma emoção domina a psique, ocorre um desequilíbrio emocional. A musicoterapia ajuda a equalizar as emoções novamente. Frequentadora de sessões de musicoterapia há mais de quatro anos, a pianista e compositora Naia Sampaio, 80, diz buscar o autoconhecimento, o controle das próprias emoções e o bem-estar por meio da música. "O trabalho me ajudou a otimizar o conhecimento dos efeitos e dos benefícios da música sobre mim."

Rosimary Nakano Cavalli Rodrigues, 37, bióloga e educadora, considera a música uma forma de terapia contínua. Ela pode dar prosseguimento ao processo fora do consultório, pois o repertório baseado em sua identidade musical está sempre à disposição. Rodrigues faz musicoterapia há três anos com o objetivo de "equilibrar o lado racional, que é preponderante, e o emocional". Ela afirma também que a música a ajudou a reduzir o estresse em casa e no trabalho.

Emoções e habilidades não são os únicos aspectos trabalhados. Renato Sampaio, professor de musicoterapia na Unaerp (Universidade de Ribeirão Preto), desenvolve uma pesquisa com pacientes que sofrem de dor crônica, causada por disfunção da articulação temporomandibular.

Em primeiro lugar, o musicoterapeuta identifica a música que age como "analgésico" para aquela pessoa. Depois, o paciente aprende a se distrair da dor, orientando sua percepção para a música. Isso é possível porque a dor e a música mobilizam as mesmas regiões do cérebro para serem processadas. "Como só passa um estímulo por vez, a música toma o lugar da dor".

Por tudo isso a musicoterapia é importante e cada vez mais vem se difundindo.

A música e as crianças

Você segura recém-nascido no colo, e seus olhinhos azuis-da-cor-do-céu estão a poucos centímetros do brilhante papel de parede padronizado. E de repente começa: um neurônio da sua retina faz uma conexão elétrica com outro no córtex visual de seu cérebro.
Você toca delicadamente a palma de sua mão com um alfinete de fraldas; ele o agarra, deixa-o cair e você lhe devolve palavra suaves e um sorriso. Estalo: neurônios de sua mão fortalecem sua conexão com os neurônios do córtex motor-sensorial.
À noite ele chora; você o alimenta, fixando seu olhar porque a natureza o protege de forma que a distância entre o regaço materno e os seus olhos é exatamente a mesma distância que o olhar de um bebê focaliza.
De novo: neurônios dentro da amídala cerebral enviam impulsos elétricos através de circuitos que controlam as emoções. Você o segura no colo e fala com ele... e neurônios de seus ouvidos começam a estabelecer conexões com o cortex auditivo.
E você pensava que estava só brincando com seu filho.
Quando um bebê nasce, seu cérebro é uma confusão de neurônios, todos aguardando para serem tecidos na intrincada tapeçaria da mente. Alguns dos neurônios já tinham sido conectados previamente pelos genes no óvulo fertilizado, em circuitos que comandam a respiração ou controlam os batimentos do coração, regulam a temperatura do corpo ou produzem reflexos.
Mas trilhões e trilhões mais são como os chips Pentium em um computadoir, antes que a fábrica o carrege com os programas (softwares).
Eles são puros e de um potencial quase infinito, circuitos não-programados que um dia poderão compor músicas de rap e realizar cálculos, explodir em fúria ou derreter-se em êxtase. Se os neurônios forem utilizados, eles tornam-se mais partes integrantes da circulação do cérebro pela conexão a outros neurônios; se eles não forem utilizados, eles podem morrer. São as experiências da infância, determinando quais neurônios são usados, que ligam os circuitos tão seguramente quanto um programador em um teclado reconfigura os circuitos de um computador. Que teclas são adicionadas - que experiências uma criança vive - determinam se a criança vai crescer inteligente ou burra, medrosa ou autoconfiante, articulada ou com a língua presa. "Experiências precoces são tão poderosas" - diz o pediatra neurobiólogo Harry Chugani da Wayne State University (Universidade do Estado de Wayne) - "que elas podem mudar completamente a maneira de ser de uma pessoa".
Na idade adulta, o cérebro é cruzado por mais de 100 bilhões de neurônios, cada um encontrando com milhares de outros, de forma que, ao final da história, o cérebro tem mais do que 100 trilhões de conexões. São aquelas conexões - mais do que o número conhecido de galáxias do universo - que dão ao cérebro seus poderes inigualáveis.
A visão tradicional era de que o diagrama das conexões era predeterminado, como aquele de uma nova casa, pelos genes no óvulo fertilizado. Lamentavelmente, ainda que metade dos genes - 50.000 - estejam, de alguma forma, envolvidos no sistema nervoso central - não existe um número suficiente de genes para especificar as conexões incomparavelmente complexas do cérebro. Isto abre uma nova possibilidade: a de que os genes possam determinar somente os circuitos principais do cérebro, com alguma coisa mais formando os trilhões de conexões mais delicadas. Este "algo mais" é o ambiente, onde milhares de mensagens são recebidas pelo cérebro do mundo exterior.
De acordo com este paradigma emergente, "há dois amplos estágios das conexões cerebrais", diz a neurobióloga Carla Shatz da Universidade da Califórnia, em Bekerley: "um período primitivo, quando não se exige experiência, e um posterior, quando a experiência é necessária".
Contudo, uma vez estabelecidas as conexões, existem limites para a capacidade do cérebro de criá-las por si próprio. Limites de tempo. Chamados de "períodos críticos", eles são janelas de oportunidade que a natureza abre repentinamente, já antes do nascimento, então fecha-as, uma por uma, com cada uma das velas adicionais no bolo de aniversário de uma criança.
Nos experimentos que deram origem a este paradigma, na década de setenta, Torsten Wiesel e David Hubel descobriram que, mantendo fechado um dos olhos de um gatinho recém-nascido, novas conexões se estabeleceram em seu cérebro: assim, poucos neurônios conectaram o olho fechado ao córtex visual, de forma que o gato continuou cego, mesmo depois que o seu olho foi aberto.
Tal reconexão não ocorreu em gatos adultos cujos olhos foram mantidos fechados.
Conclusão: há um breve período primitivo quando os circuitos conectam a retina ao córtex visual.
Quando as regiões do cérebro amadurecem, determinam por quanto tempo elas são maleáveis.
As áreas sensoriais amadurecem cedo na infância; o sistema límbico emocional é conectado na puberdade; os lóbulos centrais - sedes da compreensão - desenvolvem-se, no máximo, até os 16 anos de idade. As implicações deste novo entendimento são, ao mesmo tempo, promissoras e perturbadoras.
Elas sugerem que, com a ação certa no momento certo, quase tudo é possível.
Mas elas implicam também que, se você errar a janela, você estará jogando em desvantagem.
Elas explicam por que os progressos que uma criança que começa a andar faz no Projeto Head Start (Projeto de Inicialização da Mente) são tão frequentemente evanescentes: esta instrução intensiva começa muito tarde para reconectar fundamentalmente o cérebro.
E elas tornam claro o erro de adiar o ensino de uma segunda linguagem.

Assim sendo, Chugani pergunta:
"Quem foi o idiota que decretou que o ensino de línguas estrangeiras não comece até o Colegial?
Neurobiólogos estão ainda nos primórdios do entendimento exato de quais tipos e experiências, ou açoes sensoriais, conectam o cérebro, assim como do entendimento da forma como isto acontece.
Eles sabem bastante sobre o circuito da visão, que tem um forte impulso de crescimento dos neurônios na idade de 2 a 4 meses, correspondendo à época em que os bebês começam a realmente perceber o mundo à sua volta, e tem o seu auge aos 8 meses, quando cada neurônio é surpreendentemente conectado a 15.000 outros neurônios.
Um bebê cujos olhos são embaçados por catarata desde o nascimento, será cego para sempre, mesmo que passe por uma cirurgia de remoção da catarata aos 2 anos de idade.
Os pesquisadores sabem o que acontece em outros sistemas, mas - com relação a neurônios e moléculas - não sabem como isto acontece. Apesar disto, eles continuam confiantes em que as habilidades cognitivas funcionam muito semelhantemente às habilidades sensoriais.
O cérebro é moderado em seu funcionamento: um mecanismo que funciona bem para conectar a visão, é improvável que seja abandonado quando se volta para os circuitos da música.
As conexões não se formam voluntária ou involuntariamente, mas são promovidas pela atividade.

Pedagogia musical

A música na formação da linguagem

No mundo de um recém-nascido, antes de existirem as palavras, existem sons.
Em inglês, são fonemas que soam como nítidos bas e das, ees e lls guturais e sss sibilantes.
Em japonês eles são diferentes - rris latidos, rrr/llls fundidos. Quando uma criança ouve um fonema mais e mais, neurônios estimulam a formação de conexões dedicadas no córtex auditivo de seu cérebro.
Este "mapa perceptivo", explica Patricia Kuhl, da Universidade de Washington, reflete a aparente distância - e, desta forma, a similaridade - entre os sons.
Então, em pessoas que falam inglês, os neurônios no córtex auditivo que respondem ao "ra", ficam longe daqueles que respondem ao "la". Mas, para os japoneses, em que os sons são muito parecidos, neurônios que respondem ao "ra" estão praticamente entrelaçados com aqueles que respondem ao "la". Como resultado, uma pessoa que fala japonês terá dificuldade para distinguir os dois sons.
Os pesquisadores encontram evidências dessas tendências através de várias línguas.
Por volta dos 6 meses de idade, Kuhl conta, crianças em lares em que se fala inglês já têm mapas auditivos diferentes (como mostrado pelas medições elétricas que identificam quais neurônios respondem a diferentes sons) daquelas em lares em que se fala sueco.
Crianças são funcionalmente surdas a sons que faltam em sua língua nativa.
O mapa fica completo por volta do primeiro aniversário. "Por volta dos 12 meses", diz Kuhl, "as crianças já perderam a habilidade de discriminar sons que não são significativos em sua linguagem, e seus balbucios adquirem o som de sua língua".
As descobertas de Kuhl ajudam a explicar por que aprender uma segunda língua depois, em vez de fazê-lo junto com a primeira, é tão difícil.
"O mapa perceptivo da primeira língua restringe o aprendizado de uma segunda língua" ela diz. Em outras palavras, os circuitos já estão conectados para espanhol, e os neurônios restantes não dedicados perderam a sua capacidade de fazer novas conexões para, digamos, Grego.
É improvável que uma criança a quem se ensine uma língua depois dos dez anos de idade ou mais, venha a falar esta língua como fala a sua língua nativa.
O estudo de Kuhl também sugere a razão pela qual línguas que têm relações entre si, tais como Espanhol e Francês, são mais fáceis de aprender do que as que não têm: a maioria dos circuitos existentes podem cumprir dupla função.
Com este circuito básico estabelecido, um bebê é direcionado a transformar sons em palavras.
Quanto mais palavras a criança ouve, mais rápido ela aprende a linguagem, de acordo com a psiquiatra Janellen Huttenlocher, da Universidade de Chicago.
Crianças cujas mães falaram muito com elas, sabiam 131 mais palavras aos 20 meses do que bebês de mães mais taciturnas ou menos envolvidas; aos 24 meses, o "gap" tinha aumentado para 295 palavras. (presumivelmente, as descobertas seriam também aplicáveis ao pai, se for ele quem cuida da criança).
Não importava que palavras a mãe usava - monossílabos pareciam funcionar.
O som das palavras, parece, constrói circuitos neurais que podem, então absorver mais palavras, tanto quanto criar um arquivo de computador permite ao usuário preenchê-lo com prosa.
"Há um imenso vocabulário a ser adquirido", diz Huttenlocher, "e ele somente pode ser adquirido através da exposição repetida às palavras".

A orquestra e o músico de orquestra

Uma orquestra não é um instrumento dócil. É um corpo social, um conjunto humano que tem uma psicologia e reflexos, que é preciso não agredir, e sim orientar. O ensaio tem por finalidade o trabalho. Ele é indispensável à orquestra e ao maestro. Um solista não pensaria em se apresentar sem estudar seu instrumento. A orquestra é o instrumento do maestro. Para um melhor resultado, o maestro não deve fazer discursos. Os músicos vêm para tocar, não para ouvir uma conferência ou assistir à uma aula. Digamos o indispensável em poucas palavras. Os músicos têm horror de receber lições. Nunca devemos desencorajá-los e sim dar confiança aos que têm dificuldades. Não insistir sobre um erro cometido, nem humilhá-lo diante dos seus colegas com observações vexatórias. Os instrumentistas sabem apreciar o valor do maestro assim que este sobe ao pódio e abre a partitura. Em seu maravilhoso livro "A arte de dirigir uma orquestra", Wagner escreveu: "Só os músicos de orquestra têm a faculdade de julgar se uma regência é boa ou má". Antes de um concerto, um músico, interrogado sobre qual seria o programa regido por um maestro de renome, respondeu: "O que ele vai reger eu não sei...mas NÓS vamos tocar a Vª Sinfonia de Beethoven". Existe um momento solene na preparação de um concerto, quando pela primeira vez tomamos contato com uma orquestra desconhecida ou que não regemos há muito tempo. Não estamos diante de uma orquestra e sim diante de uma centena de seres humanos que têm suas alegrias, tristezas, dificuldades. É um tête-à-tête silencioso, de onde nasce um clima de simpatia, cordialidade e confiança. Não deveria ser permitido que pessoa que se detestassem tocassem juntas. O horário de um músico de orquestra é minuciosamente regulado. O motivo da sua atividade febril não é a ganância de grandes lucros. A simples necessidade de viver, morar, alimentar-se, vestir-se, etc. é imperiosa para os músicos, como para todos os outros homens.

Muitos não sabem como a profissão de músico de orquestra pode ser dura. O público não imagina como os metais, por exemplo, têm um trabalho exaustivo numa ópera de Wagner. Aliás, mesmo para as cordas é extenuante tocar cinco horas seguidas. Fazer o maior número possível de cachês se torna uma idéia fixa. Acho um milagre que nesse ritmo de trabalho o instrumentista ainda guarde seu entusiasmo, sua fidelidade à música e seu amor à profissão.

Às vezes, um spalla sai de sua estante para solar um concerto. Seus colegas sabem aplaudi-lo sem inveja. Porém um autêntico músico de orquestra não pensa em fazer carreira de solista. Sua visão musical o leva de preferência para a música de câmera, trios, quartetos, quintetos.

Vejamos uma orquestra instalada no palco antes da entrada do maestro. Não se pode dar nome a todos esses rostos. No entanto eles merecem nossa estima e nossa admiração, tanto quanto os virtuoses que preferiram o glorioso isolamento do solista ao esplêndido anonimato da orquestra.

O MAESTRO

Diferentemente da literatura ou da pintura, onde o suporte já está pronto logo que o autor termina a obra para a apreciação pública, a música precisa, assim como o teatro, de uma fase intermediária, que transforma o papel escrito - no caso a partitura - em ação estética. No teatro, existe a facilidade de ser feito num código que a maioria domina, a língua, ainda que as traduções muitas vezes não sejam boas. Mas manifestado, pode ser inteligível a qualquer um. Já a música não partilha deste privilégio, uma vez que pouquíssimos conhecem realmente a linguagem musical escrita, e ela só pode, via de regra, ser apreciada em seu estado actante, em outras palavras, manifestado fisicamente através da produção sonora.

Além de grande compositor, Gustav Mahler (1860-1911) também foi aclamado como um dos maiores maestros da história de música

Portanto, o leitor deve desconfiar que existe uma ponte entre a partitura - o que está escrito - e o que soa. Se todo o mundo soubesse ler música, talvez esse abismo não existisse, já que também não é necessário que se veja uma peça de teatro montada para saber como ela é - basta que se leia (Entretanto, talvez nem isso baste, como já afirmava o grande regente Herbert von Karajan: "...ninguém pode dizer que conhece uma partitura, por mais que a tenha na cabeça, antes de tê-la experimentado na orquestra").

Considerando então que esse abismo efetivamente existe até para os maiores músicos, nós, simples mortais, não temos outra saída senão ouvirmos uma obra segundo a interpretação de um fulano, e daí a importância deste fulano na representação desta obra. O crítico francês Bernard Gavoty certa vez disse, muito propriamente sobre isso: "O maior compositor do mundo, se não tiver um intérprete adequado, é como um homem impedido de falar por uma mordaça."

Portanto, o intérprete tem um papel absolutamente fundamental no plano de expressão da obra, pois a ele cabe "traduzir" um emaranhado de signos musicais escritos em sons audíveis e coerentes (considerando a competência prévia do compositor, obviamente).

Para que um grande contingente instrumental siga rigorosamente o tempo rítmico, a dinâmica e o andamento indicado na partitura, é necessário um chefe que mantenha a ordem da orquestra, pois do contrário seria fácil cada músico perder a marcação do tempo em relação aos outros.
Entra, então, a figura do maestro como gerenciador deste sistema.
A figura do maestro, tal como conhecemos hoje, nasceu justamente da necessidade de especializar um músico para providenciar o equilíbrio da massa orquestral que o romantismo desencadeou.
Antes, nos períodos renascentista, clássico e barroco, não existia propriamente a figura do maestro. Como os conjuntos instrumentais eram pequenos, o equilíbrio se fazia por concordância de todos e era raro a perda do tempo. Em obras mais consistentes timbristicamente falando, como as sinfonias clássicas, existia um sujeito que ficava à frente do cravo, promovendo um sutil acompanhamento e ditando o tempo correto para todos os músicos.
O maestro inglês John Eliot Gardiner nas óperas, que eram mais complexas porque acrescentavam um contingente vocal, a marcação do tempo era feita pelo Kapellmeister (mestre-capela), pelo Konzertmeister (violinista principal) ou ainda pelo cravista que fazia o acompanhamento.
O mestre-capela, quando regia música vocal ou instrumental de pequeno porte, utilizava-se de um bastão no auxílio da marcação do tempo, mas não como uma batuta, cujos movimentos são feitos no ar.
Ele marcava batendo o bastão no chão produzindo uma marcação sonora dos tempos fortes de cada compasso. Tal prática deve ter caído em desuso quando o compositor italiano Jean-Baptiste Lully (1632-1687) - que adotou a escrita de seu nome em francês por trabalhar na corte de Luís XIV - feriu-se numa dessas batidas vindo a morrer logo em seguida de gangrena.
Durante o período clássico, os mestres-capela ou compositores da corte marcavam o tempo apenas com o braço, mas há quem diga que essa prática era muito cansativa.
Já os cravistas usavam as mãos e os violinistas, muitas vezes o arco do próprio violino.
O cravo contínuo também caiu em desuso, já que com o aumento do número de instrumentistas era praticamente impossível ouvi-lo, e a incumbência da marcação dos compassos recaiu sobre o violinista principal, o spalla, e que ainda hoje pode substituir o maestro no caso de sua ausência acidental e a impossibilidade de contatar o maestro-assistente.
Sendo nitidamente desconfortável marcar os tempos com um arco de violino, e muito pouco prático a despeito da visibilidade (considerando as condições de iluminação e tecnologia ótica daquele tempo), era preciso desenvolver um sistema mais eficiente de marcação de tempo. Reger só com os braços era cansativo, mas a melhor opção, e assim logo alguém tratou de inventar uma pequena varetinha de madeira chamada batuta, que servia como extensão do braço.
Sem precisar fazer movimentos tão grandes, a batuta permitia a visualização fácil do tempo e, sendo pequena e leve, foram resolvidos os problemas da regência instrumental.
Consta que Carl Maria von Weber (1786-1826) foi o primeiro a utilizar uma batuta, e logo em seguida alguns maestros de renome também começaram a experimentá-la.
Sua popularidade foi crescendo quando estes outros maestros aprovavam seu uso.
Um destes sujeitos a incentivar a utilização da batuta foi o maestro e compositor alemão Louis Spohr (1784-1859), que entusiasmou-se tanto com as possibilidades expressivas dos movimentos desta varetinha que defendeu ardorosamente sua prática, vindo mesmo a aperfeiçoar sua técnicas.
De fato, o maestro com ela tinha uma liberdade de movimentos tão grande quanto as mãos vazias, e ainda facilitava a visão dos tempos corretos para os músicos da orquestra, já que não havia mais uma marcação sonora deste tempo. A partir dele, praticamente todos os maestros adotaram a batuta.
A era clássica terminou justamente neste entroncamento de tendências, e a romântica desenvolveu a arte da regência até patamares nunca antes imaginados - assim como as extravagâncias orquestrais do romantismo. Anteriormente, além dos cargos oficiais representados pelos mestres capela e solistas principais, apenas os próprios compositores se aventuravam na complexa empreitada de conduzir uma orquestra. A partir do romantismo, o maestro passou a ser um músico independente, um especialista num determinado tipo de função musical, justamente a de líder estético e burocrático de uma orquestra, não só pela aumento progressivo de seu tamanho - o que demandou uma especialização imediata - mas também pela subjetividade crescente com que as novas obras musicais eram compostas.
No século XX, com o advento dos sistemas de gravações, este estado musical foi levado a conseqüências ainda mais profundas, e em alguns casos até desmedidas.
O maestro argentino (naturalizado israelense) Daniel Barenboim, gravando com a Filarmônica de Berlim.
Para a música erudita, nosso século foi a era do intérprete, em oposição ao século XIX que foi a era do autor. Muita música erudita se fez neste século, mas nada comparado à quantidade de gravações e de maestros-vedetes que se promoveram como excelentes intérpretes dos antigos mestres, sendo que raros eram os que se aventuravam a compor na mesma medida.
Só para se ter uma idéia, entre os grandes maestros do século passado, citam-se Mendelssohn, Wagner, Berlioz, Mahler e Richard Strauss. Houveram também os primeiros que se dedicaram apenas à regência, como Hans von Bülow, Arthur Nikish, Hans Richter e Hermann Levi, mas o números de apenas-maestros neste século foi potencialmente maior.

Bons exemplos são Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini, Otto Klemperer, Bruno Walter, Leopold Stokowski (que preferia não usar batuta), Sergiu Celibidache, Charles Munch, Pierre Monteux, Ernest Ansermet, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Georg Solti, Leonard Bernstein (também ótimo compositor), e, mais recentemente, Lorin Maazel, Carlo Maria Giulini, Colin Davis, Claudio Abbado, Seiji Ozawa, Bernard Haitink, Simon Rattle e vários outros.
Uma das grandes revelações da regência moderna, o maestro inglês sir Simon Rattle
O próprio Berlioz, ao dar as diretrizes de como o maestro deveria se preparar intelectual e tecnicamente para cumprir bem sua função, coloca tamanha responsabilidade sobre os ombros do regente que essa função passou realmente a ser tratada com muito maior afinco. Se hoje não temos mais grandes compositores eruditos, temos pelo menos as mais variadas leituras dos antigos.
A função do maestro é basicamente marcar o ritmo certo e equilibrar as dinâmicas indicadas, mas seu potencial expressivo é o que dá a uma determinada interpretação uma certa singularidade em relação à outra, podendo muitas vezes o ouvinte preferir ouvir uma obra com este ou aquele maestro, e não com outro.

CONHEÇA UMA ORQUESTRA

Qual a diferença entre uma orquestra sinfônica e uma filarmônica? Como é decidida a posição dos músicos no palco? O que é um naipe? Qual a função do maestro? Há muitos elementos em jogo, toda uma estrutura, para que a música chegue a nós. Parece difícil? Não precisa ser. Conheça um pouco da história da orquestra e entenda como ela funciona.
De onde vem a palavra "orquestra"?
Para os gregos, "orkhestra" queria dizer "lugar destinado à dança". Como assim? No século V a.C., os espetáculos eram encenados em teatros ao ar livre e "orkhestra" era aquele espaço situado bem na boca de cena, no formato de meia-lua. E era lá que o coro participava da ação, cantando e dançando. Mas, é bom lembrar, era lá também que ficavam os músicos. Muito tempo depois, no início do século 17 mais precisamente, surgiria a ópera, tipo de espetáculo que logo seria comparado ao drama grego. E dessa comparação é que surgiu a idéia de denominar o espaço destinado aos músicos, entre a platéia e o palco, de orquestra. Logo, o que servia para dar nome a um espaço daria nome também ao próprio conjunto de instrumentistas.
Sinfônicas e Filarmônicas
Logo, seria acoplado ao termo orquestra um outro, "sinfônica", que faz referência a uma consonância de sons. Em outras palavras, uma orquestra sinfônica é um grupo de músicos que tocam juntos, em harmonia. E o que seria, então, a Orquestra Filarmônica? Bom, o termo "filarmônica" diz respeito ao sustento de uma orquestra – se ela é filarmônica, então é mantida por uma sociedade de amigos ou uma entidade privada. Em oposição, com o tempo, Orquestra Sinfônica passou a ser o nome de um grupo mantido por uma instituição pública, o governo de um País, de um Estado, a prefeitura de uma cidade. Mas, no final das contas, uma Orquestra Filarmônica também é sinfônica, já que nela os músicos também tocam juntos, em harmonia.
Qual o tamanho de uma orquestra?
O tamanho de uma orquestra pode variar de acordo com alguns fatores, pode ser grande (Orquestra Sinfônica) ou reduzido (Orquestra de Câmara). O critério é a intenção do compositor ao escrever uma peça, suas idéias musicais. É ele que decide quantos e quais os instrumentos necessários. E aí, da mesma forma que as idéias dos compositores são bastante variadas, as formações orquestrais também podem ser. Para uma ópera do italiano Gaetano Donizetti, por exemplo, são necessários entre 50 e 60 músicos. Já em Richard Wagner, algumas peças podem exigir mais de 100 artistas!
Como se compõe uma orquestra?
Imagine-se sentado na platéia de um teatro, de frente para o palco onde se apresenta uma orquestra sinfônica. Você vai reparar uma certa ordem na distribuição dos músicos. Ela não é, como alguém poderia imaginar, aleatória. Pelo contrário, trata-se de um universo altamente organizado e harmônico, composto de quatro naipes ou famílias de instrumentos:

- Cordas
- Madeiras
- Metais
- Percussão

Cada um desses naipes tem suas características específicas.
No naipe de cordas, o som ou é fruto do atrito entre cordas retesadas, esticadas, e um arco, ou ainda, os dedos dos músicos (os famosos dedilhados).
Já nas madeiras e metais, o som é produzido por meio do ar assoprado pelos artistas.
Na percussão, é preciso agitar ou percutir os instrumentos para se chegar ao som.
Essas são as características gerais.

Saiba a diferença entre orquestra sinfônica, filarmônica e de câmara.

Entre sinfônicas e filarmônicas praticamente não há diferenças: ambas se apresentam em grandes auditórios, comportam mais de uma centena de músicos e geralmente executam um repertório de música erudita. Mas, no passado, a história era outra.
"Há alguns anos, dizia-se que uma orquestra sinfônica era integrada por músicos profissionais remunerados, enquanto uma filarmônica era composta só por músicos amadores, que se reuniam pelo prazer da música", diz o maestro Eduardo Ostergren, diretor artístico da Orquestra Sinfônica da Unicamp.
Agora, se compararmos esses dois tipos com uma orquestra de câmara, aí aparecem algumas distinções.
A principal é o tamanho: uma orquestra de câmara é um conjunto bem menor e costuma ter, na maioria dos casos, entre oito e 18 músicos.
Abaixo disso, o conjunto já passa a ser chamado de septeto, sexteto, quinteto e assim por diante.
Todas essas formações executam a chamada "música de câmara" - no caso, a palavra "câmara" é sinônimo de "sala, quarto ou aposento pequeno". Ou seja, é um tipo de música erudita para pequenos espaços, executada por poucos músicos. Outra diferença importante é que, ao contrário das sinfônicas e das filarmônicas, as orquestras de câmara não costumam ter todos os tipos de instrumento, como os de corda, de sopro e de percussão.
Na verdade, o mais comum é que elas tenham apenas um tipo deles - se for uma apresentação de corda, por exemplo, devem aparecer só violinos, violas, contrabaixos e violoncelos.
Por fim, vale lembrar que embora as sinfônicas, filarmônicas e de câmara se dediquem principalmente à música erudita, existem várias experiências das grandes orquestras na música pop.
Um dos exemplos mais famosos é a parceria dos Beatles com uma orquestra sinfônica na gravação do eletrizante hit "A Day in the Life", do álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, de 1967.

QUESTÃO DE TAMANHO E SOM
Formações de câmara são menores e têm menos instrumentos que as outras duas orquestras

DE CÂMARA
Uma orquestra de câmara varia seu número de integrantes e instrumentos conforme o tipo de apresentação. Por exemplo, na Orquestra de Câmara do Estado de São Paulo, o conjunto executa um repertório criado para instrumentos de corda com 21 músicos, 15 deles tocando violinos e seis com violoncelos.

SINFÔNICAS E FILARMÔNICAS
Hoje em dia, esses dois tipos de orquestra têm uma composição semelhante.
A Sinfônica do Estado de São Paulo tem 105 integrantes — mas, como a maioria dos repertórios não exige todos eles, a orquestra costuma se apresentar com 80 a 90 músicos, divididos em quatro blocos principais de instrumentos:

CORDAS (61 instrumentos) 28 violinos, 13 violoncelos, 11 violas, 8 contrabaixos e 1 harpa
SOPRO — Madeiras (18 instrumentos) 4 flautas, 4 oboés, 5 clarinetes e 5 fagotes
SOPRO — Metais (18 instrumentos) 7 trompas, 5 trompetes, 5 trombones e 1 tuba

PERCUSSÃO (8 instrumentos) 3 tímpanos, 1 triângulo, 1 bombo, 1 reco-reco, 1 prato e 1 teclado

Música Erudita

Existem três definições para a música erudita, ou música clássica.
A primeira delas, utilizada por muitos dicionários de música, define a música erudita como sendo música "séria" em oposição à música popular, música folclórica, música ligeira ou de jazz.
Essa definição talvez não seja a melhor a se fazer, se considerarmos que a música para ser séria não precisa, necessariamente, ser música erudita.
A segunda definição, que serve apenas para a música clássica, afirma que essa música seria qualquer música em que a atração estética resida principalmente na clareza, no equilíbrio, na austeridade e na objetividade da estrutura formal, em lugar da subjetividade, do emocionalismo exagerado ou da falta de limites de linguagem musical.
Nesse sentido a música clássica implica a antítese da música romântica feita em fins do século 17 e início do século 19, em que a ênfase recaía sobre os sentimentos, as paixões e o exótico, em lugar da razão, da contenção e de esteticismo da arte clássica.

O problema nesse caso é que os primeiros traços do romantismo, que seria a música contrária à música clássica, podem ser apreciados nas obras de Beethoven e Schubert, e, em um perídodo mais adiante, nas de Brahms, Wagner e Liszt, ou seja, hoje o termo música clássica, para a grande maioria das pessoas, abrangeria estes nomes como compositores de música clássica ou erudita. Ninguém em sã consciência afirmaria hoje que Beethoven seria a antítese da música clássica.
Assim sendo, essa também não é uma boa definição para o termo.
Uma terceira definição afirma que música erudita seria a música feita durante o período de 1750 a 1830, em especial a de Haydn, Mozart e Beethoven.
Podemos dizer que nesse período a música mais representativa e mais mencionada é a da Escola Clássica Vienense, refletindo a importância de Viena como capital musical da Europa nesse período.
A Escola Clássica de Viena seria responsável pelo desenvolvimento da sinfonia, do quarteto de cordas e do concerto, e assistiu ao triunfo final da música instrumental sobre a música coral.
Entre suas mais importantes e duradouras realizações está a introdução e o estabelecimento da "forma sonata" _estrutura musical que se desenvolveu durante a segunda metade do século XVIII nas sonatas, sinfonias, concertos, aberturas, quartetos, árias e etc.
Suas origens são complexas e só se tornarão conhecidos como formato padronizado após serem definidas por Reicha, em 1826, e depois por Czerny, em seu compêndio "Escola Prática de Composição", em 1848.
As principais características das "formas sonatas" estão nos primeiros movimentos de Haydn, Mozart e Beethoven. As principais mudanças que essas "formas sonatas" trouxeram para a música estão nas violentas oposições de vários tons, no contraste entre várias idéias temáticas diferentes, que, por sua vez, aumentam substancialmente o aspecto dramático da música e na articulação da estrutura através da instrumentação.
Os fatos musicais no interior da sonata costumam ser explicados a partir de três planos: exposição, desenvolvimento e recapitulação.
A exposição apresenta o material temático que caminha da tônica, que é a primeira nota de uma escala, da qual o tom em que a escala está construída recebe o nome, ou seja, a tônica da escala de dó maior ou de dó menor é dó. Existe também, dentro de uma escala, a nota dominante, que é a quinta nota acima da tônica, ou seja, se a tônica for dó a sua dominante será sol, pois sol é a quinta nota da escala de dó (1ª dó, 2ª ré, 3ª mi, 4ª fá, 5ª sol, 6ª lá, 7ª sí).
O desenvolvimento diz respeito à discussão e transformação dos temas, aliás é sempre bom lembrar que o tema é a idéia musical que forma a parte estrutural e essencial de uma composição.
A recapitulação é a que representa ao material de exposição, basicamente na área da tônica.
A função dramática dessa seção é afirmar o tom original, após a transferência para a dominante no final da exposição. É a recapitulação que dá o toque final na sonata.
Porém, segundo grandes estudiosos da música e de teoria musical, o termo que melhor representa a música dos grandes compositores é música de concerto, o que demonstra a impossibilidade de classificá-la, pois como afirma Ênio Squeff, "Beethoven não tem nada de erudito, nem Villa-Lobos.
A música de concerto é aquela inqualificável. É a gênese da atividade musical".

A música erudita no Brasil

A Música Erudita, ou Clássica, ou de Concerto, no Brasil dos primeiros séculos de colonização portuguesa, vinculava-se estritamente à Igreja e à catequese. Com o passar do tempo, irmandades de música, salas de concerto e manuscritos brasileiros vão traçando o perfil de uma atividade crescente no país, onde pontificaram nomes como Antônio José da Silva, cognominado "O Judeu", José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Caetano de Mello Jesus, entre outros.
Com a chegada de D. João VI no Brasil, tivemos também um grande impulso às atividades musicais e José Maurício Nunes Garcia destacou-se como o primeiro grande compositor brasileiro.
Mas mesmo com todas as obras feitas por estes compositores, ainda no século 19, falar em música erudita brasileira era motivo de riso, num período totalmente dominado pelos mestres italianos (com esporádicas contribuições de alemães e franceses).
Foi somente com Villa-Lobos que a música nacionalista no Brasil introduziu-se e consolidou-se pra valer.
Nessa época, ignorava-se compositores como Alberto Nepomuceno e Brasílio Itiberê da Cunha, exatamente por causa da excessiva brasilidade de suas composições, e admitia-se Carlos Gomes graças ao sucesso europeu.
É a partir de Villa-Lobos que o Brasil descobre a música erudita e o país passa, desde então, a produzir talentos em série: Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Radamés Gnatalli, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e Edino Krieger são alguns desses expoentes.
Mas mesmo hoje, o Brasil ainda é um país que não percebeu o devido valor da música clássica ou erudita ou de concerto, talvez por causa de nossa história ou de nossa situação político-econômica. Os músicos eruditos e os artistas em geral são, como na opinião do professor Koellreutter, "uma espécie de Quixotes, que lutam contra os moinhos de ventos".

Dicas para quem deseja iniciar como maestro

Os maestros que realizam não só o trabalho de formação e preparação do músico, do repertório, mas é obrigado a participar da parte administrativa, burocrática e principalmente "arrumar dinheiro" para custear a viagem. Algumas dicas aos maestros, dicas não só retiradas do concurso, mas da observação de concertos ao vivo e vídeos, entre outros meios.
Como o instrumento do maestro é a batuta vamos trocar idéias sobre o seu uso. A utilização da batuta pode ser mais eficaz se partimos do princípio de que regemos pela ponta da batuta. Sim, senhor e senhora, a parte mais importante da batuta é a sua ponta.
Enfatizamos ás vezes, o pulso e até o cotovelo. A batuta fica decorativa, uma extensão desnecessária da mão e dos dedos. Se a ponta da batuta for o foco inicial da regência podemos utilizar o braço todo e todas as suas partes para reger. Imagine a variedade de tamanhos de gestos, por exemplo.
Com o braço todo até a ponta da batuta, podemos usar para gestos amplos para passagens fortes e lentas. Poderemos reger o conjunto todo e incluir até a platéia e o ambiente da apresentação.
Depois podemos dividir o braço a partir do cotovelo até a ponta da batuta, seria uma segunda opção para trechos um pouco mais rápidos e com sonoridade ainda forte. A próxima porção móvel inicia do pulso e vai até a ponta da batuta para andamentos mais curtos, portanto mais rápidos.
Bom, este é o processo básico da batuta na mão direita. A mão esquerda precisa ser incorporada à regência em seus momentos mais importantes. Boa parte dos maestros não explora a mão esquerda para dar novas entradas aos naipes que estão contando as pausas, ainda podem utilizá-la para enfatizar partes importantes do fraseado (início, meio, ponto culminante e finalização).
A mão esquerda pode funcionar, ainda, fazendo o mesmo (espelho) da mão direita, mas pode e deve, também, indicar um evento musical diferente da mão direita.
Não fazer nada com a mão esquerda ou fazer sempre o mesmo gesto não é recomendável.
Agora, creio que a mão direita está sofrendo dois problemas: fica repetindo muito o mesmo gesto, sem diferenciação básica até de tempo forte e fraco, longo e curto, ligado e desligado. O segundo ponto a ser visto da mão direita é que ela fica só marcando o tempo. A redução do gesto com a divisão do braço pode ser experimentada com sucesso para conseguir a diferenciação das intenções e expressões sugeridas ou não pela partitura e pelo autor. Com o tempo, a diferenciação exigirá a caracterização de cada som/nota que deve ser decifrada na leitura, interpretação, execução da partitura. A próxima solução é muito interessante, potencializar cada gesto da mão direita, reunindo, num só gesto, várias indicações: pode caracterizar o ataque piano, curto, repetido, por exemplo.
Essa potencialização vem solucionar a questão da repetição inexpressiva que pode levar a imprecisão e a incorreções. Além do uso simples, mas consciente da batuta e das mãos, é importante que os maestros as utilizem mais em direção do conjunto. Assim, os maestros irão ganhar os objetivos de indicar, sinalizar todos os principais pontos musicais: por exemplo, a instrumentação (entradas e saídas de instrumentos, por exemplo) dando ao público possibilidade de melhor perceber aspectos da peça musical.
A indicação e a sinalização direta vai ampliar a comunicação do maestro com o conjunto e também com o público, num tipo de percepção de importante passo da técnica composicional.
O público ouve bastante bem e se for auxiliado quanto quem está tocando o quê, poderá melhorar a sua audição linear/horizontal e torna-la mais vertical. Parece a altura da regência utilizada pelos maestros está boa mas direcionada em paralelo com a partitura e a estante, se um pouco mais elevada e direcionada para o conjunto poderia ganhar mais expressividade, visibilidade com os músicos e com o público.Uma imagem comparativa e respeitosa, seria com se abençoasse o conjunto com água benta ou um pouco mais mágico como se fosse uma varinha mágica, despertando, encantando os músicos.
Nos aspectos sonoros de dinâmicas, articulações, respiração, cortes e entradas podem enfatizar gestos e execução. A diferenciação e caracterização anteriormente citada agora pode incorporar novo significado de enfatizar. Alguns gestos ficam tímidos, pouco caracterizados e tem um retorno do conjunto quase imperceptível. Assim como os maestros exigem boa articulação dos músicos (um dos pontos a serem mais cuidados) os gestos precisam ser bem articulados no físico-corporal, no motor-mecânico. São detalhes para serem discutidos, experimentados e praticados já na primeira audição da peça. Não se deve esquecer do corpo em seus vários enfoques.
O corpo como instrumento, o corpo como expressão.
A expressão corporal deve ser dinâmica, para indicar vida desde a sua sutileza que está respirando, está vivo, controlado, dominado, falando silenciosamente, falando a música, falando a técnica dos instrumentos. Na expressão corporal em que o braço é o grande motor, a respiração parece o motor do corpo no todo. Dentro do corpo, a expressão facial e a expressão do olhar.
Se a batuta é um dos principais instrumentos do maestro, a respiração e olhar têm importante função complementar e até de condução ou preparação ou aprovação de atuação. Saindo do corpo, a regência pode dirigir-se para a outra fonte que é a obra musical. Nesta obra você encontra o autor representando-a na partitura. Então terá que comparar, dialogar, juntar, afinar a sua interpretação, a do autor, a da partitura, das entrelinhas da partitura e principalmente do que imagina que a sua banda poderá realizar e o que ela fará no momento do ensaio, da apresentação.

É um caminho cheio de desvios, um caminho a ser construído de muitos caminhantes.
Isso também pode funcionar na base do inconsciente, do instinto, da intuição musical que temos acesso desde que nascemos, pois a música é uma linguagem universal.
Deixando tal enfoque para outros artigos, uma grande dica é reger pelo fraseado, incorporando durante o seu desenvolvimento: efeitos, aspectos sonoros e musicais, contrapontos, respostas.
O fraseado é a coluna vertebral, é onde a interpretação ficará em pé, ganhará movimento.
Então teríamos uma regência baseada no fraseado, apoiada, também, na instrumentação com um bom suporte físico corporal(sempre dando-lhe uma unidade e mobilidade suficiente para representar expressividade, energia, presença mais do que dança ou movimentação desnecessária).
A mágica de reger de dentro e de fora, unindo o íntimo com o público, no corpo todo e sua extensão principal da regência que são os braços até os dedos alongados na batuta.
E lógico, todo este domínio do braço até a ponta da batuta e o uso das diversas partes possíveis desse membro, bem formado, dominado e distribuído é conquistado com o tempo, construído no ensaio para ser automatizado, personalizado, liberto e auto-sustentável.
Conduzir ou ser conduzido, ou os dois processos que se intercambiam, é uma boa questão?
O maestro vira a própria música, a própria banda executando essa música?
Importante que cada consciência, percepção, prática e teoria são, inclusive, soma, multiplica, potencializa.
E como a música é também é ciência, ela tem a sua lógica que leva não só ao belo mas ao correto.
O maestro pode conduzir e ser conduzido se tiver uma boa memorização da peça musical e se ouvir constantemente o seu grupo.
Como dirigir um barco a remo, ou a vela? Não adianta ouvir uma gravação de um conjunto profissional e vir com o som na cabeça que não será o som que a sua banda fará. Evidentemente que é excelente ter um modelo, mas não acabado, mas para ser criado um outro modelo remodelado. Deve ser o mesmo que o jurado que conhece a gravação da música por uma grande interpretação ou conjunto, mas não pode estabelecer como único referencial e modelo. Ou não?
Devemos partir da execução da banda que está sendo apreciada.
O maestro pode conduzir como a partitura solicita e também destacar as entrelinhas não escritas pelo autor. Deixar o autor e a obra falar por si só é um modo interessante de perceber que a execução está indo bem. Este ponto é polêmico e não é, depende da vontade de aperfeiçoar constantemente.
Podemos reunir o melhor de cada gravação ou aquilo que mais identificamos ou conseguimos fazer e montar uma performance ideal.
Ou partimos para a construção de algo bem pessoal, bem característico do grupo, da história musical do grupo. Outro ponto decisivo nos concursos de sentido prático.
Ou faz ou senão está competindo em desvantagem inicial. Para concurso é importante todo mundo estar memorizado ou ter desenvolvido uma leitura expressiva com um bom grau de independência da parte ou partitura, só olha em determinados momentos ou partes iniciais de trechos importantes.
Não adianta o músico de qualquer estágio quando faz a leitura, perde a atenção e expressão total, porque é obrigado a dividir a atenção com a partitura.
A não ser que desde a iniciação musical pratique a leitura a primeira vista, sem erros, respeite o máximo o que a partitura exige e ainda incorpore aspectos expressivos.
Boa leitura a primeira vista não basta é precisa acrescentar expressividade, bom gosto e unidade com o naipe e a banda. Alguns músicos além de não dominar a leitura, não dominam a técnica instrumental necessária para a execução da música, mais do que isso, não domina o básico do instrumento, comprometendo todo o conjunto.
Cada músico deve exigir de si mesmo a memorização da parte, mas muitos muitas vezes não estudam o suficiente para dominar, controlar e usar o seu instrumento.
O músico pode produzir 100 quando toca memorizado, mas lendo pode cair para 50.
Cada grupo e cada músico deve ter a consciência de obrigações e compromissos individuais e coletivos do grupo. A escolha da música tem atrapalhado bom trabalhos, executa-se música no dia do concurso que não está amadurecida. Ela ainda não sai no andamento mais próximo do perfeito em que a música aparece elevando todo o conjunto. O músico produz 100 no andamento de semínima 60, mas se for em semínima 72 chega a não sair o trecho.
Então, uma dica simples é ensaiar tudo bem rápido e bem lento para verificar o tipo e a faixa de domínio técnico que possui.
As mudanças e as trocas ainda estão vacilantes, prejudicando a fluência do discurso.
Os músicos conhecem apenas as suas partes, não deu tempo para conhecer as outras partes para poder dialogar, equilibrar.
Não deu tempo para experimentar de muitas maneiras para descobrir vários segredos e pegadinhas.
A não ser que o maestro e os músicos façam anotações em cada uma das partituras nos ensaios, troquem idéias e estabeleçam critérios e estratégias.
Ás vezes, são escolhidas duas músicas muito parecidas,desde a forma e estrutura musical até relação partes rápidas e lentas.

Muitos arranjos, transcrições e adaptações feitas pelos próprios maestros exploram sempre alguns naipes que tem mais facilidade e maior desenvolvimento; isso é bom, mas precisa ser distribuído para não tornar a única solução.Uma idéia é que durante os ensaios os próprios músicos percebam este tipo de solução, desenvolvendo uma construção de arranjo coletiva.
Além disso, os maestros podem verificar a qualidade e riqueza de cada item exigido pelo concurso: se a melodia é expressiva também ritmicamente, algumas melodias são concebidas só a partir de intervalos ou trechos de escalas.
No ensaio e preparação o maestro deve enfatizar o aspecto rítmico da melodia, podemos melodizar as vozes da harmonia, o baixo e o grave pode agrupar notas longas e criar uma intenção de cantante.
Além disso, investem-se demais nos temas, nas frases e esquece-se das vozes intermediárias.
O solo está cem, mas o acompanhamento só de notas longas está quase zero, sem precisão, sem conjunto, sem expressão.
Falam é quase verdade que é fácil dar expressão a uma melodia, mas o difícil é deixar expressivo um acompanhamento, uma célula rítmica.
Se o importante é reger o fraseado para ter uma boa base para interpretação, a caracterização de cada célula rítmica deve ser exageradamente expressiva.
Deve-se ressaltar cada detalhe de cada som/nota: se está na anacruse, se é a nota mais aguda do trecho, se faz parte de um grupo de notas iguais (deve mostrar a igualdade mas não perder a expressividade de cada som).
Se a base do fraseado é o caracterizar o seu início, meio, desenvolvimento, ponto culminante e final. Dentro de cada fase nós vamos encontramos uma série de células rítmicas.
Torna-las claras, dar-lhe formas e dinamismo é passo importante.
Não se fraseia, interpretar a não se a partir de células.
Dentro dessas células vamos encontrar o aspecto rítmico, melódico, harmônico, tessitura, região.
Em cada célula há uma dinâmica não escrita como, por exemplo, em cada palavra há uma sílaba forte e numa frase mesmo sem aparecer tem uma pontuação.
No reger o fraseado o maestro pode indicar o tempo forte e fraco de cada compasso, pode distribuir esta acentuação em vários compassos contribuindo para o fraseado.
Mostrar o início e o final de ligaduras que contribuem para a interpretação, mas que boa parte dos músicos não sabem aproveitar.
É como separar rios e afluentes, galhos e frutos.
Lembrar, também, que cada tempo tem uma característica, boa parte dos participantes tocam o primeiro, segundo, terceiro e quarto todos iguais.
O primeiro tempo quase sempre tem uma acentuação mais definida e caracterizada.
O segundo tempo ou a segunda nota, se tiver apenas duas notas pode ser experimentada como mais suave caracterizando uma terminação feminina, uma resolução.
Muitas notas finais são em decrescendo mas ocorre o inverso, se são mais de duas notas, o decrescendo pode iniciar bem antes, talvez depois da nota mais aguda.
Ainda na questão de tocar tudo igual (os instrumentos graves da percussão em marcha, marca todos os tempos iguais nas duas músicas) é preciso alertar que não diferença entre notas/figuras com durações diferentes(exatamente o dobro) de mínimas, colcheias, semicolcheias.
Não dão a imprecisão que duram a metade ou que são o dobro mais rápidas.
Uma série de colcheias ou semicolcheias num trecho de notas longas parecem não passar a impressão de são mais curtas, mais rápidas.
Voltando ao tempo de alcançar uma maturidade da peça, um domínio técnico instrumental é preciso mostrar que esses estágios foram vencidos, tem que saltar aos olhos, ouvidos e dedos dos próprios músicos e da banda.
O conjunto precisa seguir a risca o que palavra significa que é tocar junto e tocar com vários instrumentos, a mesma coisa ou coisa diferente, no mesmo lugar ou lugar diferente, na mesma hora ou um segundo depois. Por isso o valor de corrigir, de retomar durante a apresentação.
Afinar só antes da apresentação não é a melhor estratégia, tem que afinar nota por nota, consigo mesmo e com a banda.
Como o músico pode ouvir o que toca, sempre lembrando que precisa ouvir a si e companheiros do naipe, depois os instrumentos vizinhos e irmãos, depois os outros naipes até conseguir ouvir a banda toda e esta no espaço que participa, além de imaginar como está sendo ouvido por diversas partes da platéia.
Além de conhecer a sua e outras partes, na hora de tocar precisa ouvi-las.
Isso vem com a consciência de que é preciso realizar e praticar.
Depois de ouvir o outro, tentar reproduzir no seu instrumento ou conseguir cantar ou escrever.
Assim estará fazendo treinamento musical, desenvolvendo habilidades de compositores, percebendo as melhores idéias musicais tocadas pelos seus colegas.

Marcação de compasso

O conteúdo que se segue tem a função de ajudar ao músico, na marcação dos tempos dos compassos de uma música durante sua execução ou mesmo de exercícios de solfejo e ritmica.
Marcar o compasso consiste em identificar os tempos do mesmo por meio de gestos apropriados realizados com a mão. à essa marcação pode-se dar também, o nome de manulação.
A marcação do compasso é usada no estudo do Solfejo e na regência de bandas, orquestras e coros.

Os movimentos da mão, para a marcação dos compassos simples, são:

Os movimentos da mão, para a marcação dos compassos compostos, são:

Quando o andamento é muito vagaroso, pode ser necessário subdividir os tempos na marcação, isto é, marcar não só os tempos, como também as suas partes.

Os compassos simples e compostos se subdividem diferentemente:

Quando o andamento é muito rápido porém, pode ser necessário juntar os tempos na marcação, além de simplificá-la.

Curso Virtual de Música

Esse curso foi idealizado através de inúmeros estudos de viabilização.
Muitas pessoas ainda se perguntam se vale a pena investir em um curso desse tipo. Analisando o curso e dependendo de como é o suporte, vale a pena sim. O ensino virtual para muitos ainda parece ser algo de outro mundo, mas se formos analisar, o ensino a distância já faz parte da vida das pessoas há tanto tempo e que ninguém se dá conta disso. Muitos cursos já existem há vários anos e aparecem frequentemente na mídia, nos comercias de televisão. A diferença destes métodos de ensino de ontem para os de hoje é que a forma do ensino a distância atual não é apenas por correspondência. A ferramenta de informação é o microcomputador, as aulas são ao vivo, transmitidas por câmeras, incluindo imagem e áudio em tempo real onde o aluno pode interagir como se o professor estivesse pessoalmente à sua frente. Além disso, o aluno pode contar com material didático de apoio para estudar nas horas em que não estiver em aula.

Ferramentas necessárias:
Microcomputador com conexão a internet;
Microfone de mesa ou de cabeça de boa captação;
Câmera digital para internet de alta resolução;
Possuir conexão ADSL;
Possuir instrumento musical com captação para PC;
A principio esse curso está disponibilizado para o estudo da música e do violino.

Música e Informática

O COMPUTADOR, OS AUTODIDÁTAS E A FIGURA DO PROFESSOR

O autodidata é aquele que se instrui sozinho, sem auxilio de professores.
Hoje em dia a informática tem papel importante na formação musical.
Muito material sobre musica disponível para leitura e para download pode ser encontrado facilmente na internet contribuindo para o aprendizado.(partituras, softwares, letras de musica, cifras, etc). Porém, a figura do professor é importante. Por exemplo, se o aluno já tem um conhecimento básico de leitura de partitura, os downloads podem ser úteis, mas se o mesmo ainda não tem a percepção do que é a musica e não inicia seus estudos com um professor, poderá aprender sim, mas passará por um caminho muito doloroso até o aprendizado. O professor auxilia a dar os primeiros passos e tem papel importante no aprendizado, pois o mesmo corrige o que o aluno possa fazer de errado na fase inicial de estudo e posteriormente. Material sobre musica geralmente é buscado na internet por adolescentes que estão iniciando o estudo, e tambem por aqueles que costumam não querer gastar dinheiro pagando um professor. Muitas pessoas dizem: *"Eu posso aprender tocar e conhecer musica sozinho".*
Quem se julga dessa forma e quiser iniciar os estudos de musica terá de ler bastante, cuidar de que maneira estará tocando e se ouvir muito, terá de buscar muitas informações, algumas as vezes serão verdadeiras, outras não, terá de verificar qual informação realmente será a correta. Tambem passará por um árduo caminho. Sabemos de muitos casos onde a pessoa que diz ter conhecimento de musica e aprendido a tocar sozinha não evoluiu muito e ficou na mesmisse por toda a vida, em outros, há pessoas que conhecem a musica e tocam ou cantam melhor do que alguem com formação academica.
É o dom da música e a capacidade intelectual de cada um.
"E, pode um autodidata tocar ou cantar e conhecer a musica melhor do que alguém com formação?"
Do ponto de vista do autor, pode sim, pois a musica é uma arte, um dom, própria de quem é artista.
Para um autodidata que conhece profundamente a musica não é necessário fazer faculdade de musica. Depende de cada pessoa, da capacidade dela de aprender e de entender sobre musica.
Porem há quem julgue autodidatas incapazes de desempenhar a função de musico e até de professor de musica. Mas afinal, quem ensinou o primeiro professor de musica do mundo, hein?
Se não fosse por um autodidata ninguém saberia nada sobre musica.
No entanto, a informática, os músicos (autodidatas ou não) contribuem para a cultura social.

Tipos de violinos

Recomendações aos estudantes de música

O processo de aprendizagem depende basicamente de: Atenção, objetividade, paciência, dedicação, disciplina, organização e principalmente o profundo desejo de querer aprender.

O talento nato: O talento musical de uma pessoa deverá ajudá-la muito, facilitando o aprendizado. Entretanto não determina sucesso ou êxito total, pois só a vontade absoluta é que determina.

O aluno imediatista: Normalmente as pessoas que desejam muito qualquer coisa se tornam ansiosas em relação aos seus objetivos. Quem está ansioso não poderá estudar (aprender) com tranqüilidade.
É preciso saber administrar esse problema para não sairmos prejudicados.

O professor e o aluno: As informações que o aluno recebe são fundamentais para o seu desenvolvimento musical. Entretanto, se o estudante estiver em fase inicial de estudo, poderá ser facilmente influenciado por informações que lhe chegam através de outras pessoas mas que nem sempre correspondem a uma verdade didática. Só mesmo o professor poderá tirar nossas dúvidas em relação ao nosso estudo.

O estilo musical: Para definirmos um estilo devemos ouvir de tudo em música pesquisando o que mais combina com a nossa personalidade. A somatória dos fatores genéticos, mais o conhecimento dos diversos estilos musicais, acaba derivando naquilo que chamamos de estilo próprio.

Conservatório de Música

O ALUNO, O CONSERVATÓRIO E A FILOSOFIA

A música sempre traz - e este é o fato mais decisivo - ao campo de visão dos filósofos é a sua proximidade da existência humana, uma característica específica que torna a música necessariamente objeto essencial para todos os que refletem sobre a realização humana.
A essência da música, dizia, foi vista de muitas maneiras na tradição ocidental: como um discurso sem palavras do "bem e do mal"; como um manifestar-se sem palavras daquele processo da mais íntima auto-realização; como o devir da pessoa moral; como o querer em todas as suas formas; como o amor. Foi isto talvez que Platão quis dizer com a frase: a música "imita o movimento da alma"; e Aristóteles: a música é ordenada ao ético e semelhante a ele. Na sua esteira, acham-se as exposições de Kierkergaard, de Schopenhauer e de Nietsche – quando dizem que a música "expressa continuamente o imediato através do seu imediatismo", ou: de todas as artes, somente a música representa propriamente a vontade; ou: na música, soa "a natureza transformada em amor".
Inúmeras informações como as desta página sempre foram passadas pelos professores de conservatórios aos seus alunos, isso quer dizer que, a qualidade no ensino em instituições como essas é superior as escolas normais de musica, que geralmente trabalham, quase que somente, a leitura de partitura ou de cifras de letras de músicas.
Os conservatórios de música visam trabalhar o talento do jovem musico, não desperdiçando a sua intelectualidade e sua capacidade de receber informações culturais.

VILLA LOBOS, Compositor e Violoncelista

No Brasil, um exemplo de instituição de ensino de musica de alto padrão cultural é o Instituto Villa-Lobos, em São Paulo. Uma homenagem ao grande compositor brasileiro de música clássica, conhecido internacionalmente, assim como Antonio Carlos Gomes, autor de 'O Guarani', a musica que toca nas rádios na voz do Brasil e Tom Jobim, autor de 'Garota de Ipanema'. Heitor Villa Lobos é autor da Obra, 'Bachianas Brasileiras', entre muitas outras.

ARTE NO MUNDO

A expressão artística dos povos através dos tempos está intimamente ligada à sua história, hábitos e costumes. O resultado desses elementos demonstra a criatividade e a emoção do ser humano, transcendendo todas as vivências e expectativas, traduzindo no momento da criação, o "novo", o mais puro e profundo sentimento, onde quer que ele esteja.

A MÚSICA PRODUZIDA PELO HOMEM

Muitos estudiosos procuram as origens da música nos períodos anteriores da história do homem, ou seja, na pré-história. A maioria acredita que é muito difícil conceber como os "homens das cavernas" entendiam a música, pois não deixaram vestígios arqueológicos a respeito do entendimento dos sons, fato que permite muita especulação a respeito.
No entanto, a possibilidade de imaginar a música em sociedades Pré-históricas é mais plausível do que se imagina, pois, utilizando os conceitos predominantes na sociologia, encontramos ainda hoje sociedades que vivem na pré-história, em um nível de organização social que não atingiu o estágio de civilização. O exemplo mais fácil para nossa percepção são os indígenas brasileiros, que, na maioria dos casos, vivem ainda no período neolítico, com o desenvolvimento de uma agricultura rudimentar e organização social tribal.
Dessa maneira podemos perceber que o homem na pré-história produzia uma música com caráter religioso, mágico, quer dizer, ritualístico, batendo as mãos e os pés, com um ritmo definido, agradecendo aos deuses ou buscando sua proteção para a caçada ou guerra. No mesmo período os homens passaram a bater na madeira, produzindo um som ritmado, surgindo assim o primeiro instrumento de percussão.

ARTE POPULAR

Manifestação espontânea da arte. É o que o próprio nome indica: arte feita pelo povo.
Mas toda arte não é feita pelo povo? Todo artista não é também gente, também povo?
Então arte popular é feita por artistas que permanecem sempre ligados a seus ambientes de origem, e que é basicamente consumida por sua comunidade, em seu meio social. Trata-se, por exemplo, de: objetos de cerâmica ou de tecelagem, manifestações feitas na rua, ditos populares ou ainda histórias contadas e inventadas em rodas de conversa e passadas pelas pessoas através dos tempos.

Página do Autor

"*Agradeço a Deus pela realização deste trabalho.*
Que a mensagem didática passada através desta publicação resulte em prazer para quem gosta de desenvolver o hábito da leitura e êxito para quem quiser se dedicar ao estudo da música e desse instrumento admirável que é o violino.
Foram muitos dias escrevendo os textos, colhendo informações e participando da edição desta obra, que ao meu ponto de vista considero modesta, porém objetiva e repleta de informações didáticas verdadeiras.
Este material estou divulgando gratuitamente.
Mesmo deixando de arrecadar os direitos autorais sobre a venda das edições desta publicação, ainda me sinto feliz e bem-sucedido com a divulgação e expansão do conhecimento sobre a música e sobre o violino em prol da cultura do nosso país.
Dedico esta obra aos apreciadores de música, à minha filha Lívia, e à minha família que dão apoio e entusiasmo ao meu trabalho".

LYRIO BERNARDI JR.
jr.art@globomail.com

Independentemente de religião, abaixo a Oração do Músico, um pedido especial a Deus
♪ Deus Todo-Poderoso que nos destes a vida, os sons da natureza, o dom do ritmo, do compasso e da afinação das notas musicais, Dai-me a graça de conseguir técnica aprimorada em meu instrumento a fim de que eu possa exteriorizar meus sentimentos através dos sons.
♪ Permiti Senhor que os sons por mim emitidos sejam capazes de acalmar nossos irmãos perturbados, de curar doentes e animar os deprimidos e sejam brilhantes como estrelas e suaves como veludo.
♪ Permiti Senhor, que todo ser que olhar para mim, sinta a minha fé e o meu carisma e quem ouvir o som do meu instrumento pressinta a Vossa Santa Presença.
♪ Amém.
♪ 22/11 dia do músico. * Santa Cecília - Padroeira dos Músicos.

A Magia do Violino

Quem se dedica ao violino ou quem gosta de ouvi-lo é um venturoso, apaixonado pela música, pois o som e o estudo desse instrumento são magníficos.
Seu som aveludado, seu prestígio, sua magia, torna-o o mais sublime dos instrumentos.
Entre os sons da natureza, só a boa música consegue ser aprazível à mente do ser humano.
A boa música está no violino, pois o violino é melodioso, fascinante, mágico.
Além disso, esse instrumento possui Alma.

Lagoa Vermelha, RS, 09 de Fevereiro de 2011.

ESTA EDIÇÃO É PARTE INTEGRANTE DO CD

INSTRUMENTAL AO VIOLINO
Podendo ser divulgada separadamente.

Curso Profissional de Violino (Conteúdo)

A ARTE DA MUSICA: CONCEITO, DIVISAO E ORIGEM
FIGURAS DE TEMPO, FORMAS DE COMPASSO E CLAVES
O MODO CORRETO DE USAR O ARCO NAS CORDAS
DESENVOLVIMENTO DA ARCADA: MANEIRAS DE USAR O ARCO
COMO AFINAR O VIOLINO
EXERCICIOS FISICOS PARA O CORPO ANTES DE TOCAR
PADROES DE EXERCICIOS TECNICOS PARA A MAO ESQUERDA
PADROES CORDA POR CORDA
LOCALIZACAO DAS NOTAS NO BRACO DO INSTRUMENTO
COMO CONTAR OS COMPASSOS
ESCALAS MAIORES EM FIGURAS DE TEMPO
ARPEJOS E ACORDES MAIORES
COMO LOCALIZAR-SE NO BRACO DO VIOLINO
CONCEITO DE INTERVALOS MUSICAIS
CONCEITO DE POSICAO NO VIOLINO
SONS ENARMONICOS
ESCALAS ENARMONICAS
ARPEJOS E ACORDES SUSTENIDOS
ESCALAS MENORES HARMONICAS EM FIGURAS DE TEMPO
ESCALA MELODICAS
ARPEJOS E ACORDES MENORES
ESCALAS PENTATONICAS
TECNICAS DE EXECUCAO
SENSIBILIDADE DE ESCUTA, COMO OBTER
NOTACAO MUSICAL
ORDEM DOS SUSTENIDOS E BEMOIS
COMO CONHECER O TOM NA PARTITURA PELA ARMADURA DA CLAVE
SOBRE O VIOLINO E SEU ESTUDO
CUIDADOS QUE SE DEVE TER COM O VIOLINO
A HARMONIA BASICA MAIOR E MENOR
A FORMACAO DOS ACORDES
CAMPO HARMONICO MAIOR E MENOR
COMO SOLAR DENTRO DA HARMONIA
IMPROVISACAO
SOBRE A AFINACAO DO UNISSONO
DUPLA CORDA: TOCAR DUAS CORDAS COM O ARCO
COMO FAZER O DUETO DE VIOLINO COM OUTRO INSTRUMENTO
ESCALA CROMATICA
ESCALAS MAIORES DA SEGUNDA A QUINTA POSICAO
ESCALAS MENORES HARMONICAS DA SEGUNDA A QUINTA POSICAO
ESCALAS MELODICAS DA SEGUNDA A QUINTA POSICAO
MASSETES E RECOMENDACOES
COMO LER E ESCREVER PARTITURAS
MUSICAS ESCRITAS NA PARTITURA PARA LER E TOCAR
E MUITO MAIS...

Para aprender a escrever e compor: